陈荃有 采访·编著

音乐学人冯文慈访谈录

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



⊙ 中国音乐学院教授

⊙ 中国音乐史学家、乐律学家、 音乐教育家、音乐批评家

⊙ 中国音乐史学会会长、名誉会长

⊙ 中国律学学会副会长、顾问

音乐学人冯文慈访谈录

陈荃有　采访·编著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

音乐学人冯文慈访谈录/陈荃有采访、编著. —北京：文化艺术出版社，2016.6
ISBN 978-7-5039-6160-1
Ⅰ.①音… Ⅱ.①陈… Ⅲ.①冯文慈-访问记 Ⅳ.①K825.76

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第131332号

音乐学人冯文慈访谈录

采访、编著　陈荃有
责任编辑　王　红
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条52号　100700
网　　址　www.whyscbs.com
电子邮箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）84057667（办公室）
　　　　　84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）84057670（办公室）
　　　　　84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2017年3月第1版
　　　　　2017年3月第1次印刷
开　　本　700毫米×1000毫米　1/16
印　　张　24.25
字　　数　418千字
书　　号　ISBN 978-7-5039-6160-1
定　　价　45.80 元

本书由中国音乐学院出版基金

资助出版

前 言

回想一下，策划、采访并编著此书，初始乃具些许受命之促动。在2015年的1月份，时接中国音乐学院赵为民教授的电话，称冯文慈先生有意合作编写中国古代音乐史领域的著作；随后又接冯文慈先生的夫人俞玉姿教授的电话，谈到了一些冯、陈合著音乐史书的具体想法。抱着慎重且惶恐的心态，在1月20日左右，我赶往冯先生位于京城朝阳区安翔北路的家中，具体了解、商讨相关著述的事情。之后是阅读由冯、俞两位先生所提供的初步的书谱资料，思考这种设想下所推出著作的可行性及学术价值。经过了半个多月的阅读、思考，加之对中国音乐史学科已有的关注，我“否决”了两位老人的既定设想，而逐步生发出其他的“合作”思路来。农历乙未年的大年初三，我与夫人登门给两位老人拜年，顺便将这种种设想的根据、缘由与先生促膝沟通。同时，向两位先生提出了新的建议：其一，希望通过一定时段内的持续访谈，编著一部信息比较充分的具“口述史料”意义的著作，名之“访谈录要”；其二，将冯先生编著于1959年和1985年的两部油印的中国近现代音乐史和古代音乐史的教材初稿做整理、注释，以求正式出版，名之“未刊著述二种”。借此两部书著，为学界提供新的有价值的现当代音乐及音乐史学史的资料。

为何会给两位先生提出这样的建言呢？

作为我国现当代音乐学术界知名的专家，数十年来，冯文慈先生以自己开阔的视野与睿智始终在思考学术、构建学科、勤耕学苑，为音乐学术领域做出了对于朱载堉及其律学的研究、中外音乐文化交流的研究、学术批评的大胆实践等大量具有开拓性、奠基性的贡献。

更为难得的，冯文慈先生是出生于20世纪20年代的“跨世纪”音乐学人：他一生历经战争年代的激情抗争，北京师范大学音乐系的求学与就职，共和国初期短期办学的北京艺术师范学院、北京艺术学院的全程见证，两度借调

“音乐研究所”编撰史著，中国音乐学院的建立与初期活动，乃至于“文革”阶段及恢复高考招生初期高等音乐教育的种种情况，他都作为参与者亲身经历或为其中的重要成员。在音乐学界不断提出“重写音乐史”，且愈加重视对于20世纪音乐史事资料搜集、整理的情况下，冯先生丰富的人生道路与学术历程无疑是一笔宝贵的财富。

至于由冯先生编写、刻印于1959年9月的《中国近代音乐史》（讲授提纲），由于属最早的一批在“音研所”集体智慧下分化而出的成果，已经成为中国音乐史学史需要关注的材料；他于20世纪80年代初期在中央音乐学院为音乐学系专业课而选编的《中国古代音乐史论著曲谱选》（上册，1980年12月；下册，1982年7月），以及随后调回中国音乐学院任教时为教师进修班编写的《中国古代音乐史纲要》（初稿），虽然距今已有三十多年时间，但作为学术重建初期推出的理论成果，今日重读仍可感其四溢的智慧。这几册因历史原因、经费原因和作者的低调态度而未能及时出版的著述，对今天的学术建设来说，其价值与意义不可小觑。

我的这些想法得到了冯、俞两位先生的理解和认可，也得到了赵为民教授的肯定和支持。之后，就是历时半年多的忙碌——阅读相关资料以编制采访提纲、坚持每周一个下午的相约与访谈、记写录音材料并予以信息查核、搜集相关的资料以备书稿之需、按照既定构想编辑混排、对文稿中涉及的各类问题进行标注、撰写衔接书稿不同板块间的按语、编制附录于书末的年表目录、各板块初稿听取两位先生的意见等等。最终呈现于读者面前的就是在这样一种流程、情形之下形成的书稿。

本“访谈录”的架构以历史的纵向发展为经线，串起自20世纪30年代“传主”开始涉足音乐艺术直至21世纪之初的艺术、学术生涯；以音乐艺术的学习、初步为业，到音乐学术的涉足、起步，再到深入学术研究之后对学界、学人、学问、学科诸方面的深入思考，以此不同的史事、学事的范畴为纬线，架起阶段性的叙事平台。由经纬线的交织构建起全书的叙述框架，以便于读者把握文字间的脉络。

各章节之内的安排则尽力简洁，以各级标题统领内容之外，访者施以“导语”“按语”以交代背景、梳理思路，利于读者的阅读；访谈过程的行文力求不事雕琢，以追寻采访的现场原貌，这样虽然容易出现文字表达上的“病句”，也只能期待读者的大度了；唯遇口语表达容易使读者误读误解之时，方

由采访者行以随文夹注、脚注等注释文字，对相关内容做出适当的解释、延伸；若涉及相对专业或较为冷僻的史事、文献时，则尽力查检原典并予以标明；同时，为适应“读图时代”的要求，更为读者提供珍贵图像资料所计，全书从俞玉姿先生提供的一百余幅图片中精选了数十幅历史照片（注“俞玉姿供图”），还有数位学者提供了多幅相关图片，访者则对访谈场景、所查阅的主要文献等进行了拍摄取图（未署名者）；书后的两个附录拟给予读者概览式的有关“传主”人生历程或专业成就的信息。

需要特别说明的是，冯文慈先生是在长期患病且手不能书、腿难于行的情况下，纯粹凭借记忆与常年养成的缜密思维来接受采访的。访者虽然尽可能对谈话记录中涉及的史事进行核实、注释，但仍会存在不足甚或不确之处，于此只能以“口述资料”自身的特点来“搪塞”大家了。

应该说，对于“口述资料”的采录编写是一项看似简单实则艰辛不易的科研活动。通过此次对冯文慈先生学术历程、科研成就、治学理念、学科构划的采录、编写，对于我个人和每一位参与者都是极有助益的，希望前后历时一年有余方推出的这部“访谈录”也能够对学界同人有所助益，亦诚望学界同道多予批评。

采访/编著者

2015年12月

目 录

第一部分
踏入音乐艺术及学术的门槛

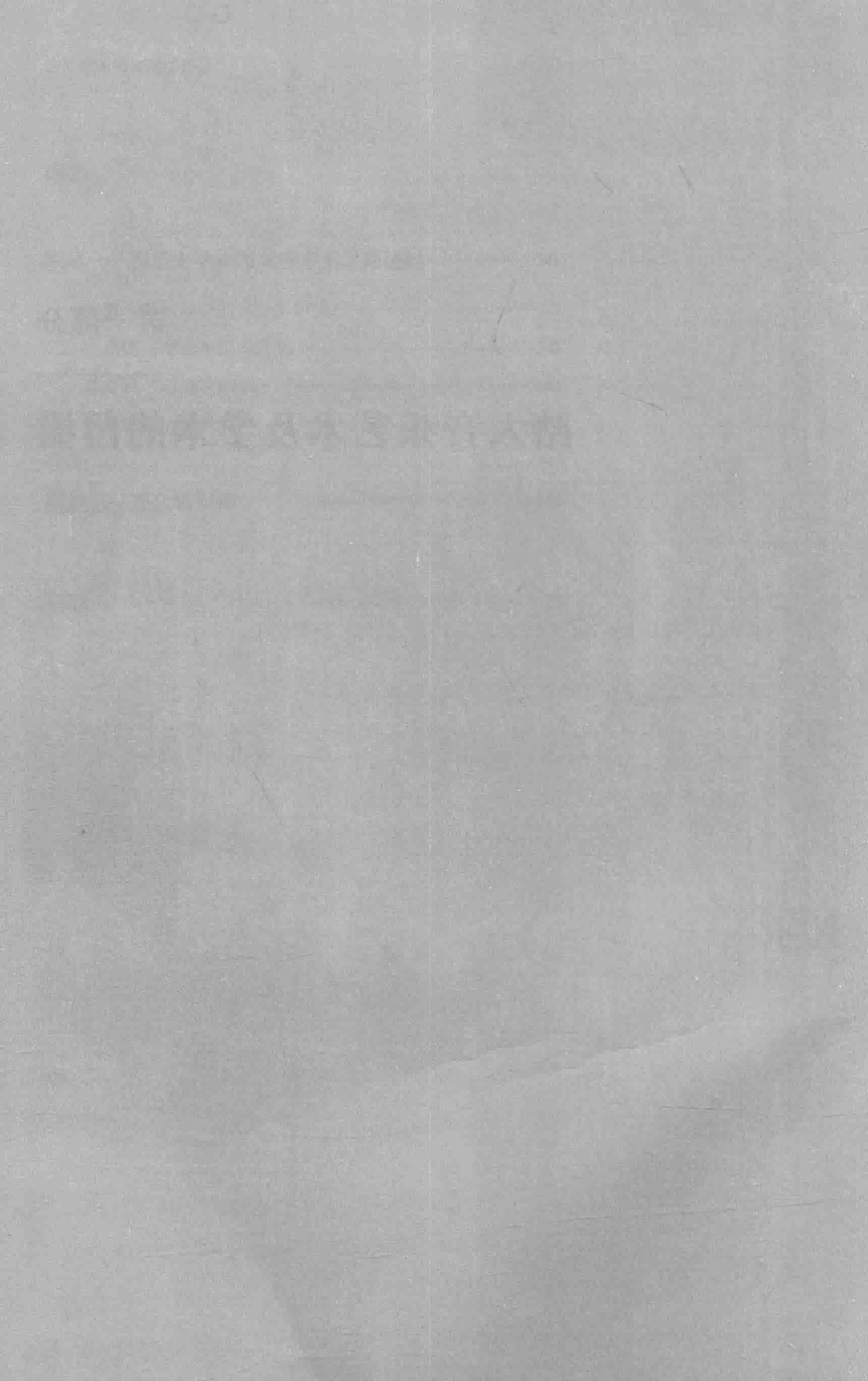
第二部分
中国音乐史学——我的最终选择

第三部分
学术理念与人生情怀

附录

第一部分

踏入音乐艺术及学术的门槛



第一章

从热血青年到音乐学子

采访时间：2015年6月5日、6月13日15:00—18:20

采访地点：北京市朝阳区安翔里小区冯文慈、俞玉姿夫妇居所（以下各章采访地点均同此，不再赘列）

访者导语：虽然将围绕着冯文慈先生展开的系列访谈活动圈定在音乐“学术”范畴之内，但此“学术”也非针对具体某一学科内的学理探讨、史事辩驳，而是具有广泛含义下的意指：冯先生终生从事音乐史学的教学与学术研究，总有其产生的根源、奠定基础的早期阶段，对这般源头阶段事象的追溯总是每项课题都需要关注的。因此，在设定访谈项目时，采访者即把先生从早期接触音乐、学习音乐技能、奠立学术根基的阶段，也预设在此番访谈活动之列。另外，访者还有一层自认为长远考虑的是，对于20世纪三四十年代的京津地区来说，普通音乐教育、社会音乐生活、高等艺术师范教育的情况已经距离我们渐远而愈益“模糊”，通过冯文慈先生这位做事严谨的“当事者”的讲述，相信会对不同学术领域的学人了解这一时期的相关史事产生一定的助益作用，但愿这种设想和冯文慈先生的“回顾”能够使读者有所得。



2015年6月26日，两位先生与采访小组人员合影（前排左起：俞玉姿、冯文慈、陈荃有；后排左起：陈怡静、蒋晓雨）

一、懵懂的习乐少年和自始至终的热血情怀

陈荃有（以下均简称“陈”）：

这次主要谈一下您于20世纪三四十年代开始学音乐，再到北师大音乐系学习的经历。按今天的话说，您当时上的学校都是“重点小学”和“重点中学”，但这些学校基本是偏重文化课而非艺术教学的，您刚开始是怎样接触音乐进而决定以音乐作为专业的？

冯文慈（以下均简称“冯”）：

我上南开小学是1932年入学，那时南开小学刚刚开办不久。张伯苓先办南开中学，后来办大学以及女中。[①] 在天津所办的南开，小学是连着女中、初中，再过来是高中部，大学离得远一点，就已近乎郊区了。其实南开中学、小学也近乎是在郊区。那时人不多，我们上学时很小，都是自己走，没有家长接。那时候也没有那么多汽车，富裕的家庭顶多有人力车（接送）。我们上小学一年级的时候家境还好，我和我两个姐姐有一个固定的人力车来接送，但是只持续了一年就没有了，家境也不行了。就南开的整个系统来说，张伯苓是最重视体育的，他靠着游说、捐钱来办学校，后来听说在新中国时期他没有得到重用，人们分析可能是因为他做过国民政府的参议员，虽然周恩来是南开出来的，但是南开没有怎么宣传。其实抗战前，南开是宣传抗日最得力的，所以日本鬼子来了，他们就把南开炸了，南开大学如何不清楚，反正在我上学的地方，南开初中几乎被夷为平地了，女中、高中、小学得以幸免。天津沦陷是到了（1937年）7月29日，月底左右，当时我们家大家族四十来人，上南开的我父亲这一支的是三个：小学我和我姐，还有另外一个姐姐上女中（初中）。还有一个堂兄是高中。当时传说敌伪政府来了，就要检查，谁在南开上学，谁倒霉。当时我们成天在厨房里烧书，

---

① 张伯苓（1876—1951），原名寿春，字伯苓，生于天津。中国近代教育家。他把教育救国作为毕生信念，创办南开中学、南开大学、南开女中、南开小学和重庆南开中学，接办四川自贡蜀光中学，形成了著名的南开教育体系，为国家培养了大批英才，被尊为“中国现代教育的一位创造者”。

烧了大概三天，就把所有和南开有关的教材、笔记本之类的都烧掉了。我好像还在一篇文章里面记述了这件事。我那时候家庭已经比较困难了，好不容易花四毛还是几毛钱买了一顶制帽，也把它烧了，新的帽子，觉得很心疼。[①] 后来的情况当然没那么严重，南开学生很多，逮捕也没那么多地方关学生，就是市民的恐慌吧——说明日本鬼子最恨南开。所以天津沦陷以后，南开就停办了，我们后来路过自己的母校，看到有些校园住的日本兵。说到学音乐，张伯苓重视体育，我们小学就有一个400米左右的跑道，旁边还有一些体育设施。我开始上小学的时候，每天下午只要天气允许，都会踢足球，那个时候体育活动主要就是足球。场地合不合规格不知道，跑道里面是足球场，操场的一边是直行的100米跑道。但是到了“七七事变”后南开一停，我上的私立小学就不行了，私立小学就是一个大院子，课间休息只能踢一踢毽子。

陈：您在南开小学读了几年？

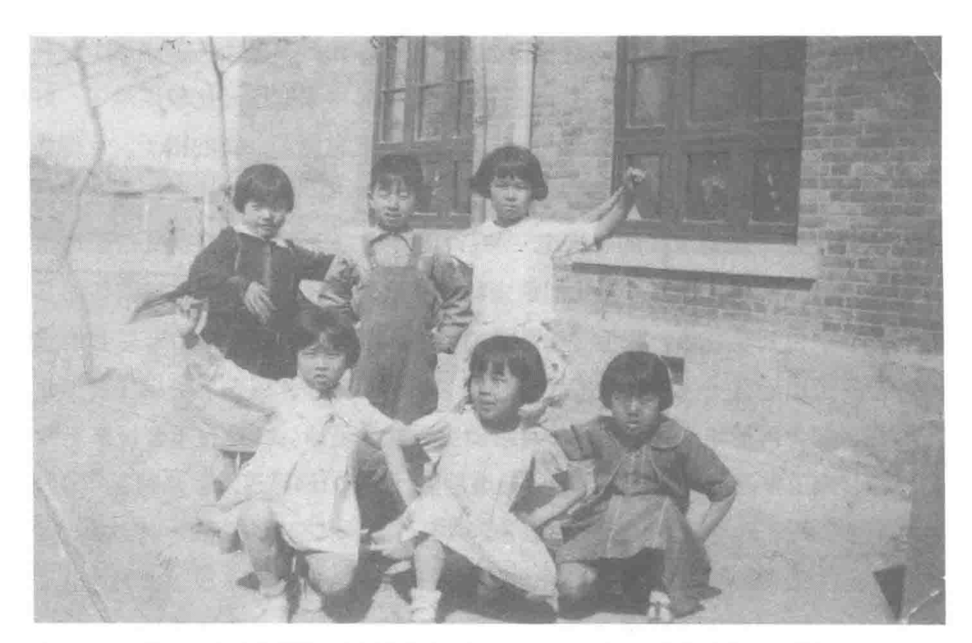
冯：五年，1932年至1937年，到“七七事变”。

陈：您学习音乐与南开小学有关系吗？

冯：和从小的爱好的培养有关系。我小学三年级时主演了《小小画家》，原来主角是上面一个班的男孩子，后来他没能演成，就换成我了。其实我不是很适合表演，不是很活泼，但是嗓子好、底气足、识谱能力比较好。在南开小学没有学过简谱，一、二年级也就是模唱，有一个风琴，但是礼堂里有钢琴，当时我（上课）的位置正好挨着钢琴，看着钢琴（心里）挺过瘾。后来五年级开始就有钢琴了，教师水平也越来越高。原来的老师是个女老师，她美术更有特长，教你个画儿、手工都很有办法，音乐也不错，三年级唱《小小画家》就是在她的指导下唱的全本。那时候也很不容易，也不懂得怎么背啊，也不知道害怕，反正到时候就上（舞台）去了。南开

---

① 冯文慈：《我的最终岗位：中国音乐史学——随遇而安，缘机以进》，《中国音乐》2007年第1期；收入王军编《布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》，中央音乐学院出版社2009年版。



1935年儿童节，冯文慈（后排中）等在南开小学参演歌舞剧《因为你》（俞玉姿供图）

高中的礼堂叫瑞廷礼堂，也还是很像样的，所以《小小画家》排练完了，就去瑞廷礼堂演出，给南开整个小学、女中、中学看，规模很大。

陈：您对当时的这些演出印象很深刻？

冯：很深刻。有些片段的歌词，现在还能背两句。

陈：因为家里面没有人从事音乐，所以接触音乐是小学为您提供了基础的音乐教育。

冯：唱歌课都不是靠识谱，三年级时老师就教五线谱了。那时候据说是按照英国的方式，我们视唱今天的B唱作ti，不是si，所以最初接触现在的唱名很别扭。原来唱法不一样，我们现在是按照法国的标准，俄罗斯接近法国，世界上很多地方都这么唱。我的家庭虽然没有人从事音乐，却是一个大家族，爷爷算是个文化商人。我爷爷叫冯向荣，字欣斋，他是一个裱画铺的老板，后来他自己不做了，靠徒弟来做。他是个文化商人，懂得古画、现

代画的真伪、高低，所以后来很晚近我才听说，说网络上有我爷爷的名字，好像他声望不错，在天津有一点名声。我母亲曾经亲口告诉我，他（爷爷）的晚年主要跑生意，兼做古玩、字画，算是文化商人。

陈：但是这和您接触音乐的关系并不密切。

俞玉姿（以下均简称“俞”）：

他母亲上的是新式小学，姐姐还会弹月琴。

冯：我们这个家族，我爷爷和奶奶有七子一女，最兴旺的时候住一个四合院加一个套院，还出租一个套院。因为爷爷是个文化商人，处在天津那个环境，他不怎么保守。他几个儿子当中，我父亲比较受重视，他的兄弟中间除他之外没有听说谁上南开中学的，只有我父亲上了南开中学。我算了算这个年头，过去也不太重视这个资料，我父亲在1944年我18岁时就去世了，所以生前他没有给我们仔细讲过他的生平，还是母亲断断续续说过。那个时候人们结婚早，我母亲同我讲过，他们结婚时一个20、一个17，都是虚岁。因为我父亲上了南开中学，具体年份我没有仔细考查过，后来南开在北京办了一个校史展览，我还去收集了一些材料，估计就是在他结婚前上的南开中学，也就相当于现在初中毕业的水平。那时学制不一样，学什么、会什么、专长什么，都不一样。上了南开（毕业）后是在近代企业里工作，例如做过面粉厂、纱厂的会计，天津嘉瑞面粉公司、裕元纺纱厂，这些事和天津整个兴起都有关系。天津兴旺发达是在八国联军（入侵）之后，八国联军打到天津，划了租界，城墙也被推开了，这些事我的父亲和我们讲过。他说天津城墙有多厚，现在马路就有多宽。现在往城外走，有一片地势低洼的地方，我估计就是当时的护城河。他因为受到洋教育，后来在比较近代的企业里工作，工资多的时候，据我母亲说多的时候可以四五十块钱一个月——这是很高很高的，一般小学教师顶多十八九块钱，二十块钱就很不错，可以养家了。所以，后来他想把大家族支撑起来。但是最后倒霉了，他所在的洋行破产，他声誉受损，也欠账、吃官司，还进了监狱。虽然时间不长，后来放出来了，但是人一经过这个事，声誉就受损了，他从三十几岁一直到后来都没人用他，找不到工作了。

陈：家庭是新式洋派家庭，比较开放，接触新鲜事物就会比较多。

俞：他母亲很新式，因为有时候我唱歌，他母亲就同我说，她小时候也唱过。


父亲冯振铭（俞玉姿供图）

冯：他受过新式教育，加上当时工资比较高，虽然大家族一起住，但是我们这一支比较富裕，所以子女都是上南开、汇文这些学校的。我们弟兄姊妹五个人，最小的不说了，没赶上好时候，上面这四个，三个上南开，一个上汇文中学。汇文中学是美国教会办的中学，在天津也是有名的。我从小学一年级上到小学五年级，上面两个姐姐一个上到小学毕业，一个上到（南开）女中。后来我慢慢观察，南开出来的，因为它的整个文化视野、文化环境在那里，还是比一般的中学（毕业生）高一些。你想，我们上五年级的时候，就去南开中学听高中生辩论“民主与法西斯”，那时候我们太小，不懂，但后来就知道“法西斯”不是个好词儿，说哪个小学主任“法西斯”，就是说他管学生管得太严了。

陈：南开办学比较开放、民主，各方面的人才都有，但是您怎么就走了音乐的路了呢？

冯：这是我的估计，张伯苓和美国的关系比较近，捐钱主要依靠美国华侨、外国朋友，所以南开的办学模式比较靠近美国——我这个假设太大胆了。英国办学相对比较保守、规矩，gentleman（绅士）的风格更浓，美国比较自由和开放。举一个例子，当时我们小学选班长，一个班四十几个同学，提名可以提七八个，谁都可以提，而且最后甚至连表决顺序也要再表决一下。它那个民主气氛可能是从美国学来的。

陈：但是这与培养音乐家没有直接关系啊！

冯：他没有一个直接培养音乐家的计划，但是学校教员的教养比较好，我在南开小学除了最后一年是一个男老师，是从市里师范（学校）毕业出来的，他钢琴弹得不错，大家随着钢琴可以唱一个合唱，而且他还能弹前奏、间奏，像我觉得比较重视（音乐课）的就可以听出来什么时候前奏或者间奏完了，（歌唱）该进了，这也不是每个学生都能做到的。在这之前，好像从四年级还是三年级往下都是靠风琴。《小小画家》怎么会上演，我说不清楚了，因为这是部儿童歌舞剧。

陈：当然，您的家庭比较开明，学校有比较良好的师资和设备，接触了比较好的普通音乐教育，但这和专业音乐教育还是有一定差距的。

冯：我父亲是南开中学出来的，所以他后来一直在近代的企业工作；我母亲上学是在严氏女学，就是严修（严范孙）[①]——这是天津有名的教育家，和张伯苓齐名的，近代教育史必然会提到这两个人——创办的学校。我外祖父是个杂货店的小老板，因为思想比较开通，我母亲当时就是半放足，上的是严氏女学。现在听说天津还保留着（校址）呢，就在天津西北角一带，一个很讲究的大院子。所以他们被撮合到一块儿也算是门当户对。我母亲说过，结婚的时候她有两个遗憾：一个是希望能有一架风琴，还希望有一架缝纫机。这两个愿望都没有实现，可能是房子实在放不下，也可能是我父亲不重视。后来听她和我们说过这个事，加上最初经济条件不错，所以根据他们受教育的经历，愿意把我们送到汇文、南开——我哥哥上的是汇文，我和我的两个姐姐读的是南开。

陈：家里的人喜欢音乐很正常，但是您走了专业音乐的路。您感觉到哪些可以作为您从事专业音乐学习的起点？

冯：在我们这个四十多人的大家族里，就没有大学生，周边也没有成为大学生

---

① 严修（1860—1929），字范孙，号梦扶。原籍浙江慈溪，生于天津。近代著名的教育家、学者，在推行新式教育方面，突出的贡献是筹设南开学校，也是近代倡办女学的先行者，于1902年首先在自己家中办起严氏女塾，开创了天津女子教育的先河。

的那种观念。唯一的印象就是中学老师可能是大学生，当时我上的河北省立天津中学，在天津市属于一流中学，那时候小学升初中也好难，我们考初中平均七个人才录一个，不是很容易。原因一个是它很难，普通考生的水平进不去；其次它收费很便宜，想报名的人又很多，但是没有那么多机会。一个班50人吧，所以收学生很有限。学习音乐呢，母亲、父亲没有有意培养，家里一直没有风琴，还是我参加革命组织以后，18岁的时候才有同志把自己家里的风琴扛到我家里来，父母亲都不反对。我家里虽然没有上大学的学生，但是我母亲因为自己的经历，对于子女想上学，特别是对男孩子，还是鼓励不拦阻。我哥哥比我大五岁，还有一个姐姐，他们都是在初中文化水平的时候去工作了，就是所谓赚钱养家了。没结婚自己赚一点钱，自己生活，然后给母亲一部分。后来我小的姐姐上到小学毕业就没再上了，因为经济条件不允许。但是那时候一个女孩子上中学要比男孩子困难，现在男孩女孩都一样，那个时候女孩子不能随便在街上跑、去很远的地方上学，还是靠近的女中比较靠谱，这就比较难了，因为她穿衣服也得像样，不能让别人说闲话。男孩子没关系。

陈：您后来在铃铛阁中学阶段的音乐课是怎么上的?

冯：我最初进去没有什么特殊的，是个体育老师在那里兼着上音乐课。这个体育老师不弹钢琴，在大礼堂教我们唱歌，但是他的传统音乐修养还有，唱《林冲夜奔》。后来我们还想，唱这首歌多少带点爱国主义倾向，因为林冲最后有家难回，那不是在敌伪时期嘛。这是初中，到了高中换了一个北平艺专（毕业）的学生（来教课），他会拉小提琴、二胡，（水平）都可以，说得过去，上课给我们拉《病中吟》《小夜曲》，给大家休息（调剂）一下。

陈：您认为中学几年的音乐教育不及小学时候规范、有质量?

冯：这是相对来说。但是在当时的中学来说也不错了，因为他是北平艺专（毕业）的学生，他的专业是什么我不知道，可能是二胡，也可能是小提琴，二胡的可能性更大。我们从初中到高中一直都有音乐课，每周一节，一节课50分钟。

陈：在中小学阶段，除了演出《小小画家》这样的歌舞剧之外，还有印象深的与音乐相关的事件吗？

冯：初中就是体育老师兼课，他还会传统的昆曲段子。到高中的时候，我中学是在敌伪时期，他（音乐老师）是北平艺专出来的，他掌握一些欧洲的古典音乐，在敌伪时期选这些也没有问题，可以照常唱。我们在他的课上还学过赵元任的《上山》（胡适诗）。另外还有一些欧洲古典的合唱，比如《猎人的合唱》（韦伯曲），这在欧洲古典音乐中男声唱的是很有名的，他也给我们唱。那时候所谓中学就是男中，要是第一中学、第二中学就是男中，没有女生；女中都是单独列出来的，称“女一中”“女二中”。

陈：中小学都没有专门的音乐教材，都是由着任课老师自己来把握课堂的吗？

冯：有的时候发一个油印的歌篇。当时有的学校有（课本），我们没有。我当时上一中的时候，好像二中就有教材，似乎是市里规定的。我们学校没有，讲不清楚（原因）了。

陈：在记忆里，您中学阶段参与过什么音乐活动吗？

冯：在中学，我身体发育在男孩子当中不是特别壮的，但是身体不错，嗓音也不错，一直到青春期过了变声都很顺利。这也可能因为唱得多了，自然呼吸就掌握得比较好，没有人教我，说你要腹式呼吸、腆肚子，一直到我上师范大学进了音乐系，第一次上课是跟张权，那时她还没出国，她还让我贴墙站，告诉我腹式呼吸是怎么回事，她摸着我的肚子，她还让我摸着她的肚子，我当时还有点不好意思：女老师很年轻，她还挺大方。那时才懂得（腹式呼吸），小的时候不懂。

陈：看来您中小学的时候就是喜欢唱歌，没人辅导，就是自己喜欢唱。

冯：上到高二，大概1942年的时候，那时高中同学间就有了读书会的组织。读书会是受到“民先”（中华民族解放先锋队）的影响，“民先”就是

“一二·九”学生运动的时候，反对国民党不抵抗侵略，在那个阶段共产党地下组织经常通过“民先”组织读书会的活动，就是读一些先进的、社会主义理论的宣传册。所以我在1942年的时候就受到了这个的影响，在我们班上有同学向我宣传，拉我参加他们发起的读书会，除了读一读艾思奇的《大众哲学》、一些社会主义小册子之外，也读很多的小说，什么苏联的《铁流》《毁灭》《夏伯阳》，都是在这个时期。这是一些进步青年很难得遇到的活动，我在这个时候就参加了。后来怎么会参加敌伪政权组织的新歌手比赛呢？这个过程我记不清了，最初的印象是电台要组织合唱团，要选拔人，我那时候已经参加了读书会的活动，还是有敌伪和非敌伪的界限。那个时候的基本观念是，当时的活动很多都是敌伪政权组织的，不必拒绝和害怕进到这种组织里，进到里面还是可以保持思想上的纯洁，还可以多交朋友扩大爱国思想宣传。但是那么年轻你能做多少事情啊，十六七岁也就是这样的年龄。所以电台一招募我就报名去了，可能还得到了学校音乐老师的帮助，给我伴奏了。没想到一参加比赛，还获得了个第一名。当时参赛的人，社会青年很少，那么我去了之后，另外还有两个师范生——所谓师范，就是中等师范（学校）。那个时候我在河北省立天津中学，后来改称“市一中”。他们获了第二、第三名，第一就落在我身上了。

陈：比赛的内容和方式是怎么样的？

冯：你必须唱的就是敌伪歌曲。演唱比赛，演唱指定曲目，有人伴奏。最初人多了，他们不管，由自己带伴奏，老师、朋友们帮一下忙。

陈：这说明您的演唱功底还是不错的。

冯：发声方法比较正确，咬字也比较清楚。

陈：没有职业人士的指导，就是自己喜欢唱，自己琢磨，怎么样更好听就怎么唱，追求自然的发声方法和咬字吐字的清晰。

冯：就是别唱破了。因为那个时候我已经到变声期了，周岁17了，那时候最怕唱破了——“唱破了”还是后来学的名词——但是我的嗓子比较好，底气比较足，再用点心，上台比赛之前用薄荷凉糖润润嗓子，因为那时候没有人给你准备（饮用）水。

陈：唱的都是新创作的歌曲，也不是传统戏曲之类的曲目？

冯：那时候都是指定的《大东亚圣战》之类的，作曲家多半都是江文也、柯政和这两位敌伪政权“御用”的作曲家。

陈：唱的就都是中日亲善、大东亚圣战之类的美化日本侵略和殖民的歌曲。

冯：后来广播的时候，敌伪政权里面管事的日本人他们也懂得专唱这个也没有人爱听。我被录取之后，当时我这个第一名给的（奖励）是很丰厚的，但纯粹是带有很浓的政治色彩，一个大的银杯，市长颁给的。

陈：市长颁奖？那说明影响很大啊！

冯：在天津有名的大光明电影院里举办的决赛，还给了一个钟（表）。

陈：那不是一下子成“名人”了吗？

冯：这所谓的“名人”，它也是范围有限的。

陈：因为由天津市长来颁奖，在1943年的时候。

冯：市长的杯，颁奖时市长不来，市长只是花钱支持一下经费。市长叫什么、后来是不是划了汉奸，我都没有印象了。倒是这个钟的赠予者叫管翼贤，这个

人后来成为了汉奸，钟上面用金笔写了赠送者“情报局长管翼贤”[①]。

陈：在中小学的时候除了唱歌，有没有学过一些乐器演奏？

冯：那是后来的事。那时候也没有条件学乐器。

陈：就是喜欢唱歌，可以识一些升降号不多的乐谱吗？

冯：升降号倒不怕，而且可以用首调唱。在学校有机会唱到简单的合唱或者是轮唱，例如赵元任写的一些歌曲。

陈：主要是喜欢唱歌，包括后来编的活页歌集《大家唱》[②]，还是因为您喜欢唱歌的缘故？

俞：他的嗓子好，讲话有共鸣，现在老了没有共鸣了。当时，张权、沈湘都看上他了。

陈：是不是编辑《大家唱》与您唱歌的爱好有关系？

冯：不是决定性的关系，主要是当时革命组织内部，歌曲都是口耳相传的，没有乐谱，那个时候也忌讳有乐谱，如果你有文字传授被敌人抓到把柄就说

---

① 管翼贤(1899—1951)，早年留学日本，曾为华北地区新闻界的活跃人物。北平陷落后沦为汉奸，先后充任日伪华北政务委员会情报局局长、华北剿共委员会事务主任、中国新闻协会副会长、中华新闻通讯社副社长、《华北新报》总社社长等职。抗日战争胜利后，管翼贤以汉奸罪被拘捕并被国民政府河北省高等法院判处死刑。1951年，新中国人民法院对其执行了死刑。

② 1946年4月中旬，冯文慈在正式转为中国共产党党员之后，经请示党组织，独自编选的革命歌曲集。此歌集的内容多是在“抗联”活动中学会并凭借印象记成简谱，包括《战斗生产》《在太行山上》《团结就是力量》《歌唱二小放牛郎》《光明赞》等六七首作品，最后结集成一本活页歌集——《大家唱》，署化名“周森”。然后自费交作坊印刷，32开本，红色字样，当时售法币0.02元一份。1949年新中国成立后，天津党史纪念馆的展品中曾经陈列此歌集。详见冯文慈《我的最终岗位：中国音乐史学——随遇而安，缘机以进》。

不清了。这个时期就在18周岁，快中学毕业了，4月参加了天津的“抗联”（抗日救国联合会），那时对我影响比较大的就是左建[①]。这个人是我小学、中学的同学，他比我高一级，后来同班，当时传授歌曲的也是他。左建是个多才多艺的人，后来好像是做了天津社会科学院的副院长还是院长，这是共和国成立之后的事了。当时在日伪统治时期，可以说是天津地下党的一个很重要的人，可是晚年自杀了，原因至今都不清楚。

陈：《大家唱》是您把他传授的谱子记下来了。

冯：对，就是记谱子。当时有这样一个遗憾，他教唱的歌曲我都会唱会背了，包括《王二小放牛郎》（《歌唱二小放牛郎》）那个叙事歌曲很长，每一段歌词也都不一样，但是这些东西没有谱子，看不到谱子。到了抗日战争胜利，我就产生了这样一个想法，这里也有一个条件问题，因为抗战胜利以后，我也从来没有想到上大学的问题，一个是家庭条件不允许，另一个也没有那种观念。所以我工作了，在电车公司管一个小仓库——文具仓库，这就有便利条件，就有一些余额的纸供我来用。

陈：就您学音乐来讲，在上北平师院之前，您没有一个准确的“启蒙时期”。

冯：我给你一个分析，可能是因为你读的音乐家传记太多了，音乐家传记大多都是这么写的。

陈：所以您大学之前没有确切的专业音乐启蒙阶段，只是中小学的时候有比较规范的普通的音乐课，有基本的识谱能力，也接触到了风琴、钢琴，另外就是嗓音比较好，喜欢唱歌。

冯：社会生活是多种多样的。高中时的音乐老师对我有几分注意，主要是我嗓音好、识谱准确，所以偶尔让我范唱一遍歌曲。后来我虽然没有抱定将来

---

① 左建（1924—1994），原名李培昌，生于天津，曾为中共地下党员。新中国成立后，任天津市社会科学院副院长、中国地方志协会秘书长、天津市地方志编修委员会顾问等职。

上大学的主意，但是从周围的老同学中间就知道有一本《拜厄》的书。他们多半是师范的，师范的高中有这个课程，如果将来做音乐、体育老师，需要会一点钢琴。但那个程度很有限，到高中毕业了，《拜厄》也不一定弹得完，弹到八九十条、百十来条就不容易了。我那个时候就知道有这个，曾经借来这本书，在学校的礼堂，得到教师的允许，下午晚关一会儿门，我可以在那里练半个或一个小时。那个时候识谱都会了，下键就是自己摸索，这时候已经到高三了。至于说参加敌伪的新歌手比赛，当时在认识上，这个敌伪和抗战这个界限还是有的，我获得第一名之后，我也意识到了。广播电台是个日本人管事，在广播之前，我还被他叫去电台跟他练习，第二名、第三名是不是也是这样安排的，我没有多问。我也没有趁着这个机会跟他学几句“鬼子话”，见面也就是简单的问候。看起来他是一个在院校里教过课的人，但不是一个很高深的声乐教师。我到他那里也就是中午、下午这个时间，也没有水喝，干渴着嗓子。他给我练音阶、琶音，也没有什么特别的练声方法，唱完这个之后就为准备广播唱一点什么。后来，我们前三名一起，他甚至还在电台组织小的室内乐伴奏，小提琴、大提琴、简单的管乐给我们伴奏，除了敌伪歌曲必唱的两三首之外，他也选别的，他也知道光唱那些没人听，所以《美哉中华》《锄头歌》以及江文也编的《古琴吟》也都唱过。

陈：新歌手的比赛获奖后，您也去电台广播过，在电台的广播参与了多长时间呢？

冯：不定期的。获奖已经是1943年的秋天了，到了1944年，日本人就越来越不行了，那个时候我们在报上就看见塞班岛失守了、神风敢死队等等消息。

陈：那个时候已经是高三了吧？

冯：1943年夏天到1944年夏天是高三，1943年秋天是高三的第一学期。后来的各种政治运动，我为什么没有因为这个事特别担心过，原因就是我当时还是小孩，只有17岁，一看这个就没有追究。

陈：那个时候天津卫的电台里还时常飘扬着您的歌声！

冯：不是经常去，偶尔的。总共有多长时间，记不清楚有几次了，他们都是临时联系，需要播出了，电台的通信员骑个自行车或者摩托车跑来送信。当时都是直播，每一次播送都给20块左右，后来它除了广播之外，还组织文艺界名流的联谊会、茶话会，我没去。当时的电台就叫天津市广播电台，好像还有一台、二台，但都是在一个地方。

陈：站在音乐的角度上说，20岁之前，给您印象比较深的音乐经历就是小学三年级《小小画家》等歌舞剧的演出，然后是1943年深秋广播电台的新歌手广播比赛，还有编辑的《大家唱》歌集，这三件事情是可以拿出来一书的。

冯：首先还有一个抗战、敌伪的界限在那儿，不好这样来论断。至少当时这种事情在那样的社会条件下没有办法价值中立，包括我当时就是个十六七岁的青年，也有价值判断。当时虽然很年轻，但已经有一个价值判断在里面，你至少说我1942年就参加读书会的活动，它就已经有一个价值判断在那里，不是一个价值中立，我就是音乐上怎么样，虽然当时太年轻认识不是那么清楚，但是价值判断还是有的。

陈：这些事情和您后来于1946年读北平师院音乐系有什么样的关系？

冯：我开始接触革命的影响是在1942年高中同学办的读书会，这些同学他们多半比我年龄大，有些家里还是在那时叫做抗日民主根据地的地方，就是后来的解放区。比方说中午到同学家深聊，我第一次看到毛泽东的图像就是在一个宣传减租减息的小册子上，封面上是油印的画，画得还挺神似，那时候知道一点社会主义理论，但是对减租减息的重要性还不太理解，就在我们同学家的炕上看见了这种小册子。但是情况的复杂就在这里，这并不是革命组织带进来的，据我后来知道这也不稀奇，也不困难，你只要胆大心细，不会出事。我到那个同学家，是因为他家是有土地的，不知道是个多大的地主，他家还做药材生意，因此他接触这个东西不奇怪。他是当时霸县一带的人。即便是地主，也要知道共产党的政策，而且那时候（霸

县）属于犬牙交错区，解放区和敌占区两面的政策很多，两面都要应付，很不容易。这种场合有这种东西也不奇怪，所以我差不多高二的时候就接触过这些小册子，但是内容没有仔细研究，也不懂得仔细研究这些对革命进程有重大影响的文件。事实上是这样，所以这个影响是各种各样的。但是后来我获了奖，得了第一名，那时候奖金是300元，这相当多了。那时候家里也很困难，我得奖后最重要的事情是去医院把我姐姐接出来，她因为肺结核住在天津的医院里，要交80块钱，那时候很困难，正好我这个钱来了。后来还剩下220块，给音乐老师买点礼券，中原公司的礼券20块钱，还不到（奖金的）十分之一，剩下的给老娘补贴日子。但是后来我获了奖以后，我就知道这个事情不宜干，到时候他要来通知你有文艺座谈会，你去吗？我就借口学生要上课不能去。去了可能会和什么人在一块呢？我们虽然是小孩子，可能和天津名歌唱家等坐一起。后来我就不去了，这个界线还是有的，我不是为了要出名的。是不是因为这个我觉得我可以考一个大学，上音乐系，我觉得没有直接关系。高中毕业，1944年到抗日战争末期，神风敢死队、塞班岛失守等消息差不多就是在1944、1945年，普通高中生都可以看出形势了，包括老百姓的心态，都知道日本人快完了，但是（还要）多久谁也不知道，连党中央都说胜利来得比预想的要快。所以，到了1945年8月，情况变了。正在这个时候，我得了一场大病，就是斑疹伤寒，差点儿死了。抗战胜利这个消息我刚知道一点儿，天津“解放”的报纸到了，天津周边“解放”了，这个报纸我当时还看了，我的上级他离我不远，就给我送来了，我看完不久之后人就昏迷了，斑疹伤寒传染很厉害，所以我母亲懂点行，就把我隔绝起来了，只有她一个人照顾我，其他人一概谢绝。抗战末期没有大米吃，大米是受日本人军事管制，只有他们能吃到米。抗战胜利了，这时候开始有自由市场，所以我印象很清楚，



冯母徐师孟（俞玉姿供图）

左建知道我病了以后，第一次去我家就是给我送大米。我胃口不行，伤寒病什么都不能吃，饿到高烧过去之后，胃口出奇地旺盛，我那时都19周岁了，还跟我老娘哭，她不给我多吃。我老娘是出奇地男性化，心肠很硬的，她就知道，斑疹伤寒高烧过去后多半是因为吃，吃坏了，肠道破裂出血太多，人就死了。这个我也知道，但是很难控制那个饥饿的程度——没经历过的人很难设想。我就是在病好后，能够自己出去吃早饭了，我到门口去喝豆腐脑差点没把自己吃死。吃完回来我就发现便中有血，好在出血不厉害，可能程度不深，后来就没事了。我人生最渴，觉得水出奇地甜、出奇地好喝，就是在那个时候。这个病大概持续有三五个月，已经在电车公司上班了，同事间关系处得还不错，日本人走了，就换成中国人的领导，同事还给我送工资来了，休完假了，觉得没事了就又回去上班了。

陈：上班的这期间和音乐上还有什么联系吗？

冯：没有。那个时候是地下活动，再说那时候的企业没有现在的文艺活动。

俞：在电车公司编了那个《大家唱》的歌曲。

陈：对了，在天津编写《大家唱》这本歌集时为什么使用了“周森”的化名？

冯：这个好回答。因为我参加“抗联”的时候，那年正好十八岁，“森”在笔画上就是三个“十八”。那个时候参加革命组织都要另外起一个化名，所以我想起什么呢？就起“十八周”吧，我正好十八周岁。森是三个“十八”，其实取一个“十八”就够了，但没叫“周木”叫“周森”。

陈：当时就考虑到编这个东西有一定危险，所以使用了这个化名？

冯：不是编了以后才考虑有危险，那个时候参加组织首先就要起一个化名，每一个人都要起一个化名。这个化名有的人后来就用开了，还有的到新中国时期，他就用这个化名的姓，甚至儿女都跟着改用这个姓；也有的人没有用开，我这个没有用开，就在这个“后记”上用了“周森”，其他场合用

得很少很少。

陈：之后“周森”这个化名就没有再用了？

冯：好像是没怎么用了，我都记不太清了。

俞：你填表的时候在“曾用名”栏里有时还会写上。

陈：上班后没有了音乐活动，您的歌唱天赋不就没有地方发挥了吗？

冯：我为什么上大学，跟这个有些关系。我原来没有考虑过上大学，家庭没有这个传统，也没有这个条件。这个时候两个姐姐结婚了，虽然家里不再负担她们（开销），但她们也不能给家里什么帮助。我哥哥收入有限，我呢在电车公司工作，每月照常拿工资，还是一个比较稳定的收入。但是这时候已经参加组织了，我就根据组织的意见在电车公司里发展对象，那时候就叫“民主青年联合会”，名称大概是这样。我所在的这个叫“民青”还是叫“民联”的地下共产党的外围组织，当时也是多头（来历）的，系统是不一样的。天津这个地方，有的是西南联大过来的，有的是西北联大过来的，有的是北平过来的，它是多种渠道形成的地下组织。病好了以后，我就按照当时组织的安排，想办法在我们的办公室发展两个人参加我们的组织，他们和我的私人关系很不错，但是提到参加组织，人家就不愿意——我毛头小伙子一个，人家都三十多了，拉家带口的，肯于玩命地和国民党对着干，不可能。他同情你可以，他也不出卖你，他也不告密，但是你让他参加，他也不参加。为了这个，我也想了，在职员这个环境你要做革命工作，很难很难。只有等到解放军一到，这里改变机构，军管了，你冯文慈才可以出头露面，你当一个军管委员会小组成员，发号施令、办事、跑腿还行，别人拥护你，如果你品行端正，人家对你没什么坏话，可以。后来果然是这种情况，我看发展组织也没有希望了，我说还是在知识分子中搞群众性的活动比较好。所以在1945年的秋天，我有机会到天津的中学参加他们的活动。参加过一次，这个对我的感染挺大，认识到将来要搞活动，还是要到大学里面去比较好，在职员当中很难。后来我就听说，

通过老同事知道我们的一个大办公室四十来人，结果后来有一个年轻的成员，他出头了，不晓得他是否是地下党组织发展的成员，解放后他就成为办公室还是公司的挑头人，我说的就是天津电车公司，所以那个时候我决定还是去北平上学吧。上学为什么没有遇到阻力呢？因为家庭的影响是这样子：我哥哥原来是一个职员，后来就成为“营造”了，像是一个包工头；他没有资本，有两个朋友带他一块搭进去，他就算“人股”。后来解放后说他是资本家，其实他的资本是零，什么也没有。“营造”等于是没有本的买卖，谁家要盖房子，你拿钱来，我们给你计划、设计，等等。我哥他没有学历，没有建筑工程的学历，但他很聪明、肯干，买料、存料、招工这些他搞得多。所以我哥很希望我能够学建筑，这样可以支持他，他在那个工作岗位上跟那些个大学生学看图纸有多困难，后来他慢慢学会了看图纸，就在不同的建筑单位工作。

二、窘迫之下报考了师大音乐系

陈：您怎么就读了音乐专业呢？

冯：他（哥哥）希望我报建筑，我也确实报名了，但是我也知道我考不上。我报的是北洋大学，就是现在的天津大学的前身，没考上。此外我还报了一个专科的、水平低一点的建筑学院，都是天津的，也没有考上。我还报了南开（大学）的机械系，南开没有建筑专业。我高中的时候因为参加革命活动，我的数学、物理都完蛋了，都不愿意学了。初中的时候还行，那时候属于好学生，起码考个前几名，高中就凑合不下来了，那时革命组织经常活动，我总想办法看鲁迅的小说、杂文以及苏联的小说，数理课这方面完全顾不上了。

陈：那个时候的高中没有文理分科？

冯：但还是有所侧重的，要看自己的情况。所以，我1946年想上大学的时候没有受到什么阻力。我考建筑考不上也没有办法，哥哥也理解，我母亲也支持我上学。她因为自己读完严氏女学没有读高师（高中师范），有点遗憾。因为张申府的夫人刘清扬[①]，她是新中国时期妇联的一个很重要的干部，跟康克清齐名的。这个人可能也是严氏女学的，我母亲知道她，解放后我就跟她提及，她就说像刘清扬，就是严氏女学毕业后接着上高中的师范，然后到法国去，后来和张申府结婚了，成为法国中国共产党的负责人了，包括介绍周恩来入党，成了名人了。我母亲的意思是，她上完严氏女学，也就完了，家里人也就不再同意她继续发展了，然后就结婚了。因此，她对我上学没有阻拦，没费任何劲。因为我的一个姐姐和哥哥，他们都是到初中的程度就工作了；另一个姐姐小学毕业就完了，中断了。

陈：您在1946年的时候怎么就选择报考北平师院了呢？

冯：因为当时上大学上一般的工科，身体也没有条件，我上高中就得了偏头疼，这可能和参加革命活动，经常半夜还在看鲁迅著作有关系。所以，到高中我的物理、数学简直就一泻千里，学不下去了。本来初中的时候都是拿（班级）第一、第二，到高中毕业的时候，物理不及格了，经过补考，老师只给60分，61分都不给。60分及格就毕业了。我没有办法学工科，我哥哥让我考，我也知道他的好心好意，我报名了也没用，我考上了南开（大学）机械系的试读生，说明其他的功课水平还可以，但是我知道我没条件上，因为头脑不行，总偏头疼，怎么学工科？所以南开我就连报到都没有去，就上了北平师院。

陈：当时的音乐系也是单独招生吗？

冯：那时候都是单独招生，南开、师院、清华、北大都是单独招生，没有听说有什么联合招生。

---

① 刘清扬（1894—1977），回族，原籍天津。中国共产党早期党员，周恩来的入党介绍人。1949年新中国成立后，曾担任全国政协常委、全国妇联副主席、中国红十字会副会长等职。

陈：那时候在天津没有什么音乐专业的院校招生吗？

冯：天津没有。当时北平有两个学校，北平师院和北平艺专，“艺专”就是在老美术学院的旧址，当时好像赵梅伯在那里当院长，还有很多美术家在那里，新中国成立以后才分开。你要想成为钢琴家、声乐家、作曲家之类的，就要去北平艺专，江文也等名家都在那里。你要是家里没有钱，所谓吃饭不要钱，你就来北师院。当然，这里成名成家的机会可能小一点，（专业）水平也差一点，但是这里经济有保证，不用犯愁，吃饭在那时候公费，解放后改名叫人民助学金。

陈：不用交学费，给你的还有饭票？

冯：不是饭票，还是靠自己买。我在师大的主要阶段，每个月有十二三块钱，学生伙食自己管理，每个系派代表自己管理，国家发钱和粮食下来，管理好了吃得好，剩余的多一点。除了吃饭还可以剩一些钱，买些别的生活用品。所以，我对家里的承诺是，我去上师大可以不和家里要钱。

陈：一个是家里经济条件有限，还有学工科确实也跟不上了。

冯：当时我也没有兴趣了，上师范的门径不是成名成家的途径。成名成家得有什么条件呢？像张权，她是天主教（教会）资助出国的，还有的是国民党政府的公费资助；张洪岛他原来就是在师范院校，我最初学和声学就是在师大跟他学，学了一阵之后，他就出国了，到法国的师范学院继续去深造。

陈：这么说，报考师大音乐系是一种家庭和学习的双重无奈之举。

冯：你爱好音乐，上师大可以满足你这个音乐爱好，将来做个音乐教师是没问题的。你就是不上师大音乐系，像我周边同事的情况，做美术、音乐教师，只要你有些天分，都没有问题。当时没有这么多人当音乐、美术教

师，专业毕业的没有。你学校缺人怎么办呢？包括公立的学校，它都可以找一个人（代课），能上课就行。

陈：您还记得当时报考师大音乐系的考试科目吗？

冯：专业课考没考视唱练耳？你要唱首歌，自选，你要会弹琴。我从天津来，天津的老乡有在这儿已经入学的，（生活上）他们都包了，甚至住都有地方，住到他们的宿舍。再甚者，你要穷酸得不行，他们甚至可以从学校食堂带馒头出来给你充饥。考试，当时我是声乐，唱的是法国作曲家古诺（1818—1893）根据巴赫第一首前奏曲改编的*Ave Maria*（《圣母颂》）。那个（作品）因为我也比较熟悉，没有什么准备，刚毕业的徐环娥给我伴奏，她的钢琴很帅很酷，我唱的节奏很稳，我一遍唱完，她的伴奏就下来了。钢琴怎么办呢？我上高中的时候不是偶尔练过《拜厄》吗？所以我老乡也给我出主意，就选了后边一条。就这两样，考没考视唱练耳我都不记得了。其他文化课要求的水平比较低，不用太担心，就没问题了。入学以后，当然有一点自惭形秽吧，比起别的同学差一点。因为，有些同学是教会家庭出身，他们多半对钢琴、洋音乐接触比较多，比较熟悉，有的（水平）接近燕京（大学），有的是师大女附中（毕业）的，他们的水平总的来说比我好。我声乐的天分比他们好一些，考试结果没下来我就知道没问题，他们肯定会看上的。钢琴我选的，不晓得是（《拜厄》）一百零几首还是第九十几首，那就没问题，过关了。入学时一个年级11个人，3个男生，有柯大谐，后来转到艺专去学作曲了；还有一个是我们天津老乡，他是师范出身的。师范出来的一般钢琴都已有点水平，好的可以弹个小piece（作品），普通的《拜厄》也弹完了。

陈：当时师大录取的学生就已经是女生多男生少了？

冯：对，整个音乐系也是这种情况。

陈：录取11个，报考的学生会是多少呢？

冯：记不得了。据后来知道，汪毓和、赵宋光也都是报了师大，但是他们都没上，当时多报几个学校没问题。赵宋光去了名校燕京（大学），汪毓和就奔着北平艺专去了，后来艺专就并到（新成立的）中央院了，他成了中央院的毕业生了。汪毓和虽然和我同年入音乐专业，但是一转系、一合并，他毕业比我晚，我拿到讲师的工资了，他还是助教呢。所以50年代他总说他穷，我有钱。

陈：咱们还没有说到您的这份大学毕业证（北师大，1950年）呢！

冯：我简单说一下，这四年的课程本来是由多到少，越来越少，现在这个四年级的课为什么反而多了，就是因为1949年北平解放了，它有一些新的课程，像新民主主义论之类的，再加上体制的变动，就是我们一直都叫师大音乐系，刚一解放，贺绿汀被派来了，我当时党籍还没有恢复，但是对贺绿汀他们老区的工作方法都很熟悉，所以他住在东城东堂子胡同的时候，他就把我叫去了，我就一个人和他见面，介绍系里面的教学、教师的情况。我记得很清楚，当时就直接问他是不是党员，年轻人说话没什么顾虑。他说他现在还不是，也就是过去是，现在还不是。这是在1949年的暑假。他就主张把音乐系改成音乐戏剧系——这是他在延安的经验，按照延安鲁艺的模式来改造。

陈：北平解放之后，北师大音乐系才改成音乐戏剧系？

冯：对，是这样的。而且有一次我去他的办公室和他聊天，我当时是三年级学生，临近毕业了，他刚到这个系，需要找一些年岁较大的学生了解一下情况。那时候还没到9月，夏天里，8月份差不多，他刚从华北人民文工团来，我印象很清楚，天气还不算凉，但是他已经穿上粗呢子的中山服了，因为阴气很厉害，他有关节炎，推了光头。他要办成音乐戏剧系，要演小歌剧。我那时候已经该上四年级了，一开学就排演《刘胡兰》，还让我扮演那个老爷子，我胳膊腿也不会动。我跟酆子玲演，她唱刘胡兰，我唱老爷子。这是他的主张，但是没有多久他就调到上海去了，到上海音乐学院当院长了。那时候上海音乐学院还叫中央音乐学院华东分院。这边（北

师大音乐戏剧系）就群龙无首了。贺绿汀在北师大待的时间并不长，不到一年，可能也就两三个月。我这儿说得有点随便，是我的印象。当时是夏天，我在一个党员培训班里面，组织上让我去他的家里见他，那是1949年的夏天，党训班结束，我回学校了，他也来了，然后就和他见面了，不到年底他就走了。

陈：他去了北师大就把音乐系改成了音乐戏剧系，他是系主任，然后几个月时间就调走了。

冯：他走了又没有办法，怎么办？因此就把洪深调来，任系主任，他不是搞戏剧的嘛。后来看这里没有条件，排戏道具、场地都不行，最后等于又改回来了，把戏剧的学生弄到剧院去，（音乐戏剧系）等于夭折了。后来，又恢复了音乐系。就音乐戏剧系，大概从1949到1950年只有两年时间，因为后来也没有学生，只招了那一届学生；[①]也没有教员，后来戴涯也都跟着走了。

陈：看您毕业证上的成绩单，师大的科目设置得很齐全啊。[②]

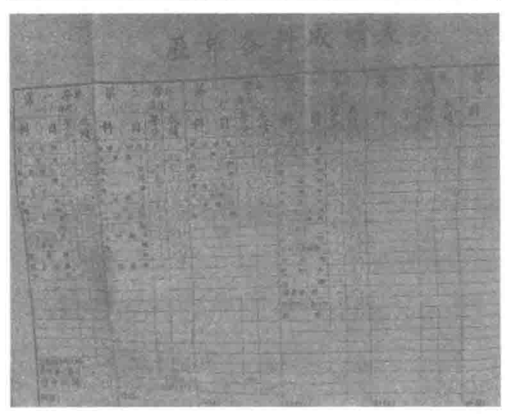
冯：本来到四年级课应该更少了，就是因为1949年初北平解放了，就要学新课程，逻辑学、新民主主义论等，所以（大四）那个课程比三年级多多了。

---

① 从冯文慈先生的“毕业证书”原件看，上面仍然写着“在本校音乐戏剧系肄业四年期满”的字样，说明“音乐戏剧系”的设置至迟在1950年7月尚存在于北师大的学校建制中。

② 由冯文慈先生大学阶段的“历年各科成绩表”看，20世纪40年代末期，北京师范大学音乐系的教学实行的是学分制，单科记取成绩实行百分制。各学年的课程设置为：第一学年（1946年度），哲学概论、伦理学、教育概论、国文、英文、乐理、独唱、欣赏法、技巧、普通生物学、中国通史、社会学、卫生概要、钢琴，学年累计56学分（另附体育成绩，记2学分）；第二学年（1947年度），教育心理学、世界通史、钢琴、国文、声乐、国乐概论、和声学、音乐欣赏、国乐、视唱练耳、合唱、独唱、初级德文，累计58学分（另附体育成绩，记2学分）；第三学年（1948年度），中等教育、和声学、钢琴、合唱、中国音乐史、西洋音乐史、音乐美学、声乐，累计32学分（另附体育成绩，记1学分）；第四学年（1949年度），辩证唯物论及历史唯物论、教学实习、钢琴（2学分）、声乐、和声学、对位学、指挥法、视唱练耳、曲体与作曲、教材教法、钢琴（1学分）、新民主主义论、逻辑学、配器法、大提琴、歌曲习作、戏剧概论与排演、戏剧，累计45学分。四学年共计191学分。





大学毕业证（正反面）

陈：其他音乐技术性的科目也还不少。

俞：那时候，新中国成立前夕的科目比成立初期的大学科目还要多。

陈：看作曲技术理论类的科目的开设，还是很齐全的。

冯：但是教师的水平就不敢说了，各式各样都有。就说声乐吧，可能因为我声乐水平比较好，就被派到张权名下，张权走了（出国），由她丈夫莫桂新教。后来霍尔瓦特——老太太，一位俄国的贵族，她丈夫是中东铁路的总管，俄国人的头儿，她就随着丈夫来中国了——俄国旧贵族都有音乐修养，所以她就到师大，还有她的女儿哲尔立，都在这儿教声乐。我跟她的女儿上过声乐课，也没有太大意思，她们也不是顶尖的，未必能够教出真正的人才来，不过她们的教养很好。“海归”也是各式各样的，像洪达琳很棒，有的“海归”说得热闹，实际（水平）也不行。

陈：当时的师范院校，大家有没有自己的主科专业啊？

冯：事实上是有的。谁是什么专长，有声乐、钢琴、民乐等等。但是它是这样的，民乐没有出路哦，那时候没有民族乐团。我都记不清了，是不是这个时候就不分，那个时候又分了，记不清了。

陈：您就是主修声乐了？

冯：我虽然入学时20岁了，但是由于我社会经历比一般的高中生多，看世事看得比较透，我从来也没有想过上师大是为了成名成家。社会经历教育得我比较世故，上师范成不了名，成不了家。钢琴，我起步太晚，进学校刚弹《拜厄》，跟老志诚很快走了一遍《拜厄》，然后就接《小奏鸣曲》了；手形也不好，（钢琴演奏）没有发展。民乐我也不想学，弹琵琶我手不行，二胡得拉到哪辈子了，我手形也不好。那时候的声乐家你要会唱什么？得会唱《卡门》，你说我要唱黄自（作品），唱不出名来。唱舒伯特还行，应尚能是唱舒伯特的专家。你要唱外国歌曲，你没有出国深造，你总是鹦鹉学舌，是没有成名的可能的。我都不存在这个幻想。我一入学，大家都知道我声乐比较好，唱合唱了，例如《长恨歌》（黄自曲）。一年级一入学，唱那首作品，领唱就看上我了，说明我嗓子本质比较好。即使是这样，我都没有抱成名成家的愿望。

陈：那您就没有想过，我主科要好好修声乐？

冯：没有。所以后来沈湘很天真，他对我很好，最初这些声乐老师都难以界定我是Tenor（男高音）还是Baritone（男中音），都看不准。包括张权也没有说明我是什么（声部），她的丈夫莫桂新更是使劲把我往拔高的地方练，我也上不去，上到E我就很费劲了，升F简直不可能，G就更甭想了。最后沈湘给我定的：你应该是Baritone。因为我音域确实比较宽，比较容易被对男高音有兴趣的人训练成男高音，但是我最好的音色还是在中音区。沈湘最后也跟我说，你不往里去，我也没办法。

陈：听您这样说，师大音乐系的师资力量还是可以的，张权、沈湘、杨大钧、莫桂新、蒋风之、王绍先，这些都是很知名的老师。张洪岛当时是本校的还是外聘的？

冯：我刚一入学是1946年，张洪岛就教我们和声。我记得二年级和声学考试时，他就拿了一本法文课本在看，他准备出国了。他出国以后很用功，学外语进步很快，在这之前他本身的英语就很好，当时他的俄语可能也不错，但是他出国回来以后没有回师大，让中央院给留下了。

陈：您这一届是十一位同学，您前后几届的（北京）师大音乐系都招生了多少？

冯：我们上一届人比较多，收了二十多人。像姚思源、王玉成、李晋玮、李晋媛，他们班人才比较多，还有赵鸿声那班；再上届，十来个或者七八个。

陈：也就是说，当时每届的招生量不大。

冯：当时它是定额招生，还是根据什么情况，不清楚。我们下一班的（考生）质量有些欠缺，只招了五个人。

陈：招生量不固定？

冯：对，再往下一班出了人才，一个是男低音杨彼得，后来到"解艺"（解放军艺术学院）去了；另外一个是搞作曲的，麦丁，《远方的客人请你留下来》的作者，不过他的作品后来也不多。本来他们班八个人，后来解放战争（后期）有些人就到部队了。

陈：北京师大音乐系当时的师资力量总体是一种怎样的情况？

俞：他刚才少说了一个人，刘育和也是师大的，她比较早就教钢琴。

冯：她教钢琴是比较严的。还有一个捷克人，就是库普克；还有一个就是老志诚。老志诚是北京师范（学校）毕业的，很率真，不吹牛，不乱来。（文凭不高）但是他很早就当了教授，他上中师的时候，或者同时或者是在后来就跟私人教师学过。那时候的教师是李树化[①]，李树化可能就是"北师"当时的老师吧，说不清楚。

① 李树化（1901—1991），泰国华侨，成长于广东梅县，后留学并终老于法国里昂。20世纪20—50年代在国内多所艺术院校任教。中国近代钢琴教育家、作曲家，同时在音乐理论领域也卓有贡献。详见张静蔚《音乐家李树化》，《音乐研究》2004年第4期；李未明、杨绿荫、梁茂春《中国钢琴音乐的拓荒者——新发现的早期钢琴家李树化的照片史料》，《钢琴艺术》2015年第7期。

俞：李树化是留学法国的，后来他去了杭州。

陈：当时音乐系的师资力量会有多少人？有30人吗？

冯：也就十几个，刘育和、老志诚、库普克、张权、沈湘、莫桂新、蒋风之、王绍先、霍尔瓦特、陆修棠等。师资力量相对来说是不错的，当时在中国北方，想学音乐满足兴趣，也就两个单位：一个是师大音乐系，然后就是北平艺专。天津还有一个音乐学院，是张肖虎他们办的，他原来在工商学院多年，有实践经验，后来曾在清华音乐室；他比我大一轮，新中国成立后，从清华音乐室来师大教学。他不是音乐专业出身，但是他在天津工商学院有乐队，有指挥的实践经验，这是难得的。他还搞过创作，写过《苏武》《松梅风雨》。

陈：当时音乐系的师资就是十多位，刚才谈及的都是钢琴、声乐、民乐等等，那么成绩表里那些作曲理论、视唱、音乐史等课程，谁来教？

冯：中央院的何振京的父亲何其超，他是上海科班（国立音专）出身的，他来教我们视唱练耳。

陈：他是学校的正规老师，还是外聘的？

冯：他是专任老师，正式的，在名册的，不是临时外聘的。刘俊峰，他也教过我们教学法，他是燕京毕业的，带领我们实习。这么说，我上学的时间，北平解放前两年半，北京解放后一年半。（这段时间）兵荒马乱，人心惶惶，学生到我毕业时就剩两个人了，就我跟王冼平，他们当时还笑着说，你们这毕业照没办法照。其他人大部分都是随着革命形势参军了，南下参加文工团了，走了不少人。包括我当时（思想）也动荡过，因为我有高中的那段革命经历，所以北平、天津一解放，我就和同学走到丰台，花两块大洋上了火车回到天津，我就想要参加工作。那时候这是青年人的普遍心理，有的是经过地下组织动员，像师大这里动员了很多同学一解放就到各学校做校长、教务主任、教师，去了很多。我那时候想回天津，结果他们不要我，我找到我在天津的老关系，他说你去参加华大、革大吧。所谓华

大——华北大学，革大——人民革命大学，在当地受训，时间不等，根据革命的形势发展，加以短期训练，招收对象是失学青年，社会上游荡的、找不到工作的人，经过短期培训前往前线。

陈：那就属于由共产党领导的短期培训性的教育机构？

冯：可能还有别的学校。我找到我的老上级，我说我是来参加工作的，现在回来了。但是他没有要我。他当时让我在天津参加华大、革大，我说我在北平都快三年了，北平也有，要参加我就在北平参加了，所以我就不愿意去。他说那你就去天津文工团看看有什么合适的，我去了一看就失望了：我是晚上去的，一个小青年，头发卷卷的，拿着个吉他在摆弄，我一看简直就像个二流子。我当时就想，与其这样，还不如在北师大找音乐出路。回（京）以后，我想参加南下的工作团，那时过江是在1949年的4月，解放战争形势发展太快，知识分子不够用，招募南下工作者，我就想参加。我有一个陈旧的观念，跟革命不太相符，我总想着我的那段历史没有问题，还是挺光荣的，18岁我就参加革命组织了，我还是老观念，我就觉得你给我写一个介绍信，我拿着去参加南下工作团，结果组织还不给写。他们不要我，我就只能留在北平，然后因为搞学生运动，很多地下党员我都熟悉，他们以为我也是地下党员，其实不是，至少那个时候不是。我进到北师大自治会了，自治会有15个理事，我是成员之一，这是共产党的地下组织，领导学生运动的。为什么我能进自治会呢？就因为我在群众合唱组织方面已经是小有名气了，我还不是很红的，很红的当时都去解放区了。当时我们那个学生自治会的主席、化学系的就去解放区了，我们还去送他。这个学校自治会这些个老关系、老战友就和我说，你别走了，你就留在学校吧，音乐系没有党员了。

陈：1949年4月份，解放军开始过长江，这个时候的北师大音乐系，总共在校的学生还有多少？

冯：我的上一班二十几个人，说过了；我的下一班五个人，再下一班八个人。人都不多，加上兵荒马乱，有的随着家人出国，有的去解放区了，数不清。



1950年7月，北师大音乐戏剧系毕业生在图书馆前留影（前排中为冯文慈，俞玉姿供图）

陈：1949年夏天可能剩下不到一半，你们班怎么减少得这么多？

冯：我们班进步分子多、进步学生多。我给你数一下，有三个参加了“四野”，北平一解放，他们就跟随“四野”走了；其他三个去了解放区，那三个就不知道去哪里了；有的父亲是师大教授，可能随着父亲在家休养或者后来出国了；还有的不知下落了。

陈：你们这一届学生减少得比较多，其他届未必吧？学校上课还正常吗？

冯：整个学校的上课不正常了。我们有的课最后都是合班上了，因为我们四年级两个人怎么上？我们和三年级合着上。

陈：上课还有成绩，您的每一项科目的分数都具体到小数点后，说明老师打分还是比较认真的。除了视唱练耳，其他的一些科目，如音乐史、和声、作

品分析等都是谁在上？

冯：外国（音乐）史上过，就是燕京毕业的刘老师，他的外语比较好，（上课时）带一个外文的本子来，就一边看着一边说，没有教材。中国（音乐）史是杨大钧教，这个人呢胖胖的、高高的，他是国乐演奏方面的专家，琵琶自成一派，刘德海还跟他学过——但是主要的是不是他教不敢说，因为还有林石城。杨大钧的国乐器会得比较多，吹箫、弹琵琶、拉二胡，什么都能来两下，在国民党统治时期，他在重庆为电台广播贡献过力量。他是老民盟的成员，那时民盟聚会在重庆，他就可能去演奏。

陈：作曲技术理论这些课由谁来教？

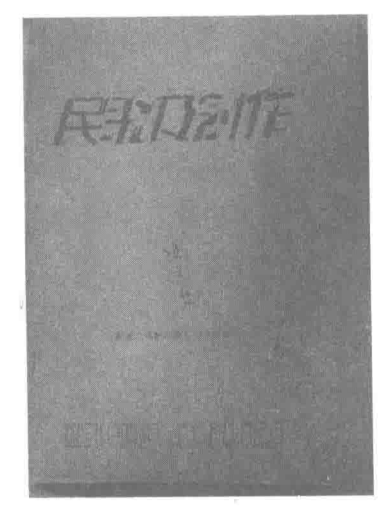
冯：视唱练耳由何其超上。作曲技术理论最后到快毕业的时候是一个叫汤正方[①]的来教的，他是上海国立音专作曲系科班毕业的，而且这个人还是有点真本事，但是我们的水平不行，跟他的水平配不上。《王贵与李香香》的整个配器是他搞的，他的专长在配器，当然，会配器肯定会作曲的。教我们作曲，她（俞玉姿）拿给你看的那个本子，那就是我们的作曲成绩。那个（《民歌及创作》）讲老实话，我们当时所谓作曲就是为合唱配一些伴奏，他在自己的作曲与配器上很想突破三度叠置的老规矩和办法，但是我们这些同学跟不上。讲老实话，当时四年级，也就我一个人配一个小小的钢琴伴奏，也就32小节吧，还想用一点五度和声或者琶音类的。其他同学突不破，这个好像也没办法教。他（汤）上课也讲，讲得也挺生动，但是我们这些同学也不愿意念，也没多大意思，最后为了显示成绩，印了那么一本《民歌及创作》[②]。他是正式教师，当时年轻教师就是汤正方、刘俊峰，还有沈湘，他们都是三十多岁。其他的教师，洪达琳已经来了，她的演奏、教学、思想都很好。老志诚呢，大家都说他能弹大曲子，他的功绩就在这里，他年岁不大，在他二十多岁还是三十多岁时已经誉满京城了，到处开演奏会。

---

① 汤正方（1926—　），山东青岛人。作曲家。曾就学于上海国立音专。先后执教福建音专、北京师范大学音乐系，其后在中国歌剧舞剧院工作。曾参与歌剧《王贵与李香香》的音乐创作。

② 师范大学乐剧系三、四年级编作：《民歌及创作》，国立北京师范大学音乐戏剧系1950年编印。

以我的亲身经历，在我做学生时，在1947年时有一个助学音乐会，这是地下党领导的，当时我们带领的合唱团，上街唱歌、募捐等等。开助学音乐会，他（老）演奏李斯特改编的《丑角》，他都是演这些李斯特、肖邦之类的作品，例如《匈牙利狂想曲》的第几首。我一上学我就选他，不像那些想成钢琴家或者以钢琴作为发展的人，他们想和刘育和或者库普克（学习），因为他们教得精，弹一个作品非要让你达到他们的要求，曲目都不一定是很有名的曲目，例如门德尔松的《狩猎》。在我们班想在钢琴上有发展的就选他们。我就选老志诚，因为他很快或差不多就让你过去，为什么说很快呢？我入学时是《拜厄》水平，很快就弹完了，然后就是《小奏鸣曲》，然后就是贝多芬，学习贝多芬一些简单的奏鸣曲。然后，毕业的时候就可以弹大曲目——格里格《春天》，但是我拿不下来，也背不下来，那个时候天天学生运动，我也没那个时间，但是他也让你过去。你这样就有一个好处，你弹不下来弹不精，至少那个（作品）的风格你知道，知道格里格有一个这样的曲目。



冯文慈所保存的《民歌及创作》（1950年）

陈：感性地体验了一些钢琴文献。他们每个人的教学思路不一样。

冯：毕业的时候我选了李德伦的大提琴，他当时就看上我了，说你到我们这个文工团来吧——华北人民文工团。因为那时候大学生奇缺。我说好啊，我愿意。我知道师大不会看上我的，因为我钢琴、声乐都教不了。但是学校不放啊，好不容易入党了，你就留校吧。这个事，后来我才知道学校没看上我，是因为我满足不了他们的要求，教钢琴、声乐都不行，后来我教和声学，应该说我还是圆满地完成了我导师给的任务，但是那是后来了，当时没显现。1950年毕业以后，他们想留别人也留不了，那时候党做主，他们的意思你就留下来贯彻党的思想方针吧。后来是因为来了一个李季芳教和声



2015年4月25日，冯文慈在家中接受编著者的采访

学，他是留学美国和维也纳的，治学十分严谨，我就跟他学，当了他的助手，后来我就接了和声学的课。

访者按语：

对于任何人物的研读都离不开始自"缘起"阶段的观照。对音乐学家来说，当然需要关注他的音乐"启蒙"，却也无法脱离更为广阔的其他学科基础的成长。就冯文慈这位研读"对象"来说，同样如此。

显然，具有一定前期准备的访者，意欲紧扣主题，以"引导"冯先生在"既定"的专题下按部就班地"回答"问题，但冯文慈先生看似游离的话语实则紧扣着主题：音乐学家的成长，功夫不尽在"音乐"之中。

对于本专题的访谈、记录，虽然"主角"是冯文慈，涉及他于20世纪三四十年代青少年时代的成长和初入艺术领域的受教情况，其实更为难得的是，通过冯先生的追忆，我们可以部分地了解其时新式学堂的音乐教育、40年代后期社会巨变之际高等艺术师范教育的教学情况，还可以窥到那一时期京津地区的音乐生活情况和部分音乐家的事迹。

第二章

随院校调整重组而致的丰富经历

采访时间：2015年6月13日15:00—18:20

访者导语：20世纪的五六十年代处于共和国成立的初期，也是中国社会从战乱废墟中建立的新政权刚刚立足的历史阶段，因此反映在文化、教育领域的破破立立似乎也格外频繁。就本访谈录的主人公冯文慈来说，他在此“十七年”中所经历的变化——单就所存身单位名称的变更：北京师范大学音乐戏剧系、音乐系，北京艺术师范学院，北京艺术学院，中国音乐学院，已经很能说明问题了。本章的访谈主题就是围绕冯文慈先生这一具有时代典型意义的人物在这一历史时期的所历、所感、所思、所悟……

一、留校做了一名身兼数职的青年教员

陈：今天主要围绕1950年开始留校，大约到1966年间，您所经历的一些事情。先说当时组织上为什么让您留校，留校后从事什么样的工作？

冯：师范大学音乐系是四年制，最后那半年，我选了大提琴课，李德伦在那儿兼课，教大提琴，这课是选修课。选修课，也知道在这半年里学不了什么东西。但是觉得那个时候，刚解放不久，演出团体的水平也不高，多一门技艺，也许将来工作的机会会多一点儿，也就是出于这么一个简单的目的。（后来）李德伦看上我了，他当然不是说一定要让我在乐队如何，我那时候上乐队还不行，（学琴）半年，你想能拉出什么。他就是一个，看我是大学生——那时候很缺啊！大学生像宝贝；再有一个，我是党员，至少可以在他的团里帮他跑腿、办事儿，这是没有问题的。因为那个时候他

是在“华北人民文工团”，他是指挥。师范大学的学生，时常整个儿拉出去唱合唱，比如迎接外宾——金日成还是谁，记不得了，反正经常出去演出。那时候专业、专职的文工团不多，经常需要大学生来支援，一找就找到师大，师大音乐系合唱团的水平不错，学生也都很听话，找学生呢，我就是最高班的头儿，有什么事通知我一番就办到了。这么样，我想他看上我了，我也愿意。我并没有一个意愿说我希望留校，我当时心里清楚，系里不会考虑我，你说人家嘛也都知道，我不是一个奸猾坏人，还是党员，但是我留下来在他们看来没什么用啊！我教声乐教不了，教钢琴也教不了，民族乐器我不会，没学过。所以，我就填表说我愿意到李德伦的这个团去。

陈：后来学校、系里面让您留下来，因为当时你们这届毕业时只剩下两个同学了？

冯：另外那个学生是教会家庭出身，从小学钢琴，钢琴程度很好。本来是给她分到天津了，我们是新中国成立后的第一届国家分配。我留校是学校党委让留的，因为解放初期，要使用党员工作。

陈：您当时是属于“又红又专”的那个类型，毕竟属于共和国成立后的第一届大学毕业生，又是党员的身份。

冯：“又红又专”是你现在用的词语。

俞：“又红又专”是1958年以后出现的词语。

冯：我的记忆，这个词最早是1952年开始用的。[①]那个时候学校的党委领导认为我是不是“又红又专”呢？也不一定。但是认为学校需要党员来支撑，贯彻政策，各个系里都需要，所以就把我冯文慈留下了，这是后来很久才知

---

① “又红又专”，作为现代中国社会广泛使用的词语，想准确考证其源头，并非易事。就访者初步查寻，毛泽东于1957年10月9日在中国共产党八届三中全会上的讲话《做革命的促进派》中就明确提出了此称谓：“我们各行各业的干部都要努力精通技术和业务，使自己成为内行，又红又专。”详见《毛泽东选集》（第5卷），人民出版社1977年版，第466—479页。

道的。刚开始系里面没有考虑我，后来我也知道。



1950年，大学毕业证所用的照片（俞玉姿供图）

陈：系里面从专业上来说没有考虑您，是因为像您说的那种专业情况，而学校党委的出发点可能是基于党的工作。

冯：当时一般的系里面的情况不像现在，现在一般都有党员的系主任或者副系主任，那时候不是这样的，一般都没有。所以有一个说法叫“系秘书专政”，这个说法有点诙谐、开玩笑，但是也是实情。就是说，学校党委要贯彻政策，要依靠党员系秘书。所以，它势必要考虑党员留校担任这项工作。

陈：那个时候系里面还没有建立像党支部这样的党的基层组织，系秘书往往就是由留下的党员来负责，甚至起一个党支部书记的作用。可以这样说吗?

冯：他起不了这么大的作用，因为（党员人数不够）构成不了支部。我1950年毕业，1949年毕业的还是自己找工作，但是已经有人、有党组织在起作用了，跟学校要人、物色人，或者自己张罗着找人。

陈：1949年学生毕业的时候，北平刚刚和平解放。

冯：解放半年了。北平是1949年1月底和平解放的，到了七八月份这就半年了。当年（系里）留下来的是一个团员。这个团员，任何时候都难免被说三道四吧。从这个团员本身来讲，他并不是说我为了留校我入团，也不是，他就是有这股热气在这儿，碰上了他就想入团了，入团后正好，学校党委把他留下来。但是从各方面来看，条件不是太理想，难免有人说三道四的。

陈：您留校主要从事当时音乐系系秘书的工作，而不是教师的工作？

冯：但是那个时候留下来就叫助教，助教兼着系秘书职务，或者所谓行政管理搞一点儿别的。

陈：那时候在系里有职业的行政管理和教辅人员吗？

冯：有，坐办公室的多半是中年妇女，一个甚至是两个。程娜是燕京毕业的，她1949年一来就在师大音乐系教钢琴，她钢琴弹得很好，但是她要兼着管唱片，我是兼着管图书。比我早的就是坐办公室，管着行政，情况各不一样。

陈：那您还主要是教师，兼着做系秘书？

冯：那个时候，观念上都不是这样清楚，也没有培养硕士制度，也没有说请一个教授、副教授来培养新留下来的助教。在我前一年，有两个毕业（来系里工作）的，一个是本系的，一个是燕京的。这两个人一个是坐办公室的，主要是办公室就够他忙的了；另外一个是教钢琴的，兼管唱片资料。又过一年，我留下来了，也是以助教的名义，并没有行政秘书的职务，但是兼管图书资料。每天下午4点，学生来借阅图书，我在这里值班。

陈：在40年代末民国阶段你们读书的时候和刚解放时（北师大）音乐系的系主任是谁？

冯：那时候是王绍先。他是个国乐家，二胡专业，可能还会点儿琵琶。他因为在（北平和平）解放前，曾经为了行政上的琐事，开除了7名学生，后来学校又收回成命，让他们降了一班（年级），又回来了，因此呢就把学生得罪了。我那个时候是从天津来北平上学，没有参加这个活动，因为我看这些学生他们不是为了政治意图，不是为了贯彻共产党的什么政策来反对这个系主任，不是的，是行政上的琐事，他是要把一间房扩成两个或四个，房子不够用了，这也有难为他的地方。学生为了这个轰他、赶他，解放后

说他是国民党，他手下的两个人其中有一个是特务，就这么说。因为开除这7名学生都是那个人使的坏，所以不晓得用什么办法，就把王绍先等于终止聘用了，辞退了。具体的内幕我就不知道了。

陈：辞退以后还让他在系里任教吗?

冯：没有。后来就不晓得把他调到哪里去了。

陈：也就是说，系里从此就不再有这个人了。这是什么时候的事情啊?

冯：这是1949年（北平）刚一解放的时候。

陈：那就要换系主任了。

冯：跟着就换了。那是1949年夏天，新中国还没成立，贺绿汀就来了，我还有幸到他的住处。

陈：贺绿汀一来就把音乐系改成音乐戏剧系了，待了几个月他就走了。什么时候又变更回来了?

冯：也就是一年的时间。

陈：大约这时候就变回了“音乐系”？

冯：对。原因就是因为贺绿汀他原来的设想是按照延安的模式，排演一些《兄妹开荒》之类的小秧歌剧，宣传嘛，1949年还是革命的高潮（阶段）。后来一看，也请了一个演穆仁智的（《白毛女》中人物），还请了牧虹来排戏，像我这硬胳膊硬腿儿的，还让我演刘胡兰的爷爷，我演不出来，讲老实话不行，唱还马马虎虎，演戏一点门儿都没有。后来又请了洪深来做系主任，再后来这个系（音乐戏剧系）就办不下去了，没有条件：排演没地方、演出没条件、教师没有人。所以就招了一届，1949年的时候招了音乐

组的、戏剧组的，后来这些戏剧组的学生就送到剧院去培养了，不管了，于是又恢复了音乐系（建制）。但是学校的公文和我们的印象可能有出入，这个我就说不清了。公文（体现）往往慢一点儿。

陈：您留校的时候，贺绿汀已经走了?

冯：对。

陈：您作为亲历者，北师大音乐系从教学上来说，在共和国成立之后与之前的民国时期相比有什么变化吗?

冯：这个时期总的特点就是动荡得比较厉害。因为解放战争还在进行，整个国家大局是这样的，学校也是这样。学校的领导也变动过，不仔细说了，但是实权已经掌握在延安文艺座谈会讲话的参加者、一些老干部手里，后来有一个做校长、一个做教务主任，再后来又调走了，这不仔细说了。音乐系一度有些群龙无首，王绍先下去了，新的主任洪深来一趟，来了一年后他就又走了，就又群龙无首了。学校（系里）的学生有点不满意，当时为了这个，我还代表学生写了一封信给校领导，让领导考虑，就说当时北平的艺专已经并入中央院了，学生们想：我们为什么不能并呢?

陈：您当时写这个请愿信，是作为留校教师的身份?

冯：不是，还是学生。反正是在1950年毕业以前，可能是1950年的上半年或者1949年的下半年，日期我都记不准了。还有些原因就是，从师大音乐系出去的人（教师）想回回不来，像比较知名的张洪岛就是这样；还有说谁谁要来又来不了，比如姚锦新要来系里上课，课表都贴出来了，来不了；还有一个什么人，就这种情况也有。所以学生就急躁，说把我们也合并到中央院得了，后来传下话来，不晓得是李凌还是谁，说北平还是要保留一个音乐的培养机构吧。当然，学生不太懂这些事情啊，你不知道你这个建议如果执行起来，得牵扯到多少人，人家的家庭、生活、专业，这师大音乐系有十几个教师呢，如果你把他们都调散了，调到天津去，天津人家（中

央院）要不要啊，他们愿不愿意走啊，这安家啊、处置啊，还涉及天津的中央音乐学院，那个时候还在考虑迁北京呢！这些复杂问题我们做学生的都不会考虑，后来（这件事）就不了了之了。所以，一度音乐系处于一个很不稳定的状态。谁来当系主任呢？这个那个想来想去也不行，来不了。大家有的就推老志诚。老志诚人缘好，但是他实际上没有什么行政才干，这也是事实。他就是弹钢琴出身，很早就做了教授，他的学历并不高，就是中等师范毕业，课余跟外国人学过琴；他来师大音乐系上课，很早就做了副教授、教授，（情况）是这样的。所以一度是他代理，一度又是考虑请张洪岛来，也来不了。系里就动荡不安。

陈：这期间师大音乐系波动不定，系主任的位子往往是一个空缺的状态。

冯：后来稳定了，胡腾骥是副系主任，老志诚就做了系主任。当时（系里）最早的党员就我一个，后来我因为调出来搞“肃反”专案，贾世纬来了，他是数学系毕业的，比我早一届，但是他喜欢这个（音乐），所以他1949年留校在教务处坐办公室，他很不愿意，最后就想办法“钻到”音乐系了。

陈：他到音乐系有点替代您的角色？

冯：对，所以我那个时候就管他叫“替死鬼”，他就做了专职的系秘书。他在这儿就可以听小提琴课，后来开始教一点儿学生，（从事音乐教学）就名正言顺了。

陈：在50年代前期的时候，师大音乐系已有的师资有流失的吗？

冯：这个时候还是不太稳定，也有走的，也有来的。但是总的来说，学生的心态总是这样，就是不太满意。甚至还出现过这样的事，想从香港请一位“张三”女士来，结果变成“李四”女士来了，不晓得怎么阴错阳差，形成了这种情况。这个当然也教下来了，但是（教学效果）不太理想。那么这个时候，所谓“海归”也真有棒的，也真有不怎么行的，不能一概而论。

陈：共和国初期，师大音乐系的课程变化大吗？教材的使用情况是怎样的呢？

冯：没有，不大。教材除了贺绿汀的《牧童短笛》大家弹得很热闹，以及丁善德的《儿童组曲》大家弹得也比较多，再就是新中国了，弄点新教材。声乐变化比较大，比如流行的歌剧《白毛女》《刘胡兰》，这儿比较多，片段比较好选，不像以前一唱就是《卡门》《尼娜之死》之类的外国作品。

陈：这个时期一些红色的音乐作品，或者所谓民族风格比较浓的作品就纳入到演奏课的曲目库里来了。

冯：我的一个强烈感觉就是变化不大。我当时的认识，教材的建设不可能一下子完成。

陈：理论课基本还是以前的状况吗？

冯：对。我当时甚至于想，我们自己为什么不能够编一套像《拜厄》式的教材呢？因为师范大学音乐系整个钢琴水平不高，很多学生都是《拜厄》水平就进来了，然后紧赶慢赶就进入到一般的《小奏鸣曲》（水平），再弹几个其他的小piece（作品）什么的就完了，我甚至想我能不能写一些像《拜厄》这样的教材？但是也是忙啊，也是自己没有这个创编教材的水平，后来就不了了之了。不过这就说明啊，教材不可能一下子就完备，当时所用的《庙会》《牧童短笛》《儿童组曲》只是很小的一部分，教师们还是愿意采用。在钢琴（课）上是这样，没有大的起色，正规的（评价）水平还是要看你是不是弹贝多芬的奏鸣曲，是简易的还是难一点儿的。唱（声乐课）的情况好一点儿。

陈：在50年代，北师大的招生和以前有什么变化吗？

冯：这个都不好说了，因为后来我也不是每年都参加的。

陈：招生时候的场面红火吗？报考音乐系的人数多吗？

冯：有的时候考声乐了，让考生唱个歌了、弹个琴了，我偶尔也去听过、参加过，但是做没做过正式的考试委员，我都记不清了，至少不重要吧。

陈：1950年到1956年之间，北师大音乐系每年的招生量大约有多少？

冯：我都记不得了，自然是新中国成立后要多一些。

陈：一届会达到五十人这个规模吗？和您读书的时候相比。

冯：不一定，达不到那么多。每一届二十几个、三十几个就已经算很多了，多的时候有这么多。我是1946年入学的，1947年、1948年入学的学生就是这么七八个、三五个。1949年多一些，那年就解放了，招有二十几个学生。

陈：新中国成立后，录取的同学数量比原来会多些？

冯：那也不平衡，也是今年多，明年少的，不一定。也没有什么硕士生、博士生，都没有。

二、人生历程中的第一次深刻“记忆”

冯：这个时候，我说一个我心里一辈子的疙瘩。在1952年的时候，我是系秘书，同时做系秘书的还有另外一个人，她对办公室的事务管得多一点儿。当时出现了这样的一个情况：有个女学生，名字先不说，称TY吧，有教师向我反映这个TY同学入不了门儿，很困难，是不是可以考虑让她自己想想，考虑一下转系。我那时候思维还是个大学生的思维——虽然已经毕业两年了，还是大学生那个环境里出来的人。我就想，这不是比较简单嘛，问问她自己就行了，愿意转就让她转吧，她实在不愿意就还留下来学习，因为她成绩都及格——这个音乐系给分哦，向来都是比较宽的，你钢琴只

要弹得不错，80多分甚至于90多分都是有的。不管你水平是弹到贝多芬的《热情》还是《月光》（奏鸣曲）了，老师心里有一杆秤，不管你程度高低，只要你进步了就80多分。因此，我就是这个大学生的思维，简单化。我就找她谈话，我说你学习比较吃力，教师有这个反映，你愿不愿意转个系试一试？她就表示不愿意转。这个也很正常。但是这个人，她谈话的时候就落泪了，我也没把这个事情看得有多严重，她说不转不就完了嘛。我说你就安心学习吧。谈话时间也不长，当时也快放暑假了，我也把事前事后向老志诚汇报过这个事情。

陈：当时老志诚已经是正式的系主任了？

冯：对。谈话都是我进行的，我觉得这么个事，也不用惊动系主任，我就可以直接办了。我和她谈话是暑假，暑假正好是（学年）结束，正好重新转系这个节骨眼。结果呢，据说过了一段时间，这个事儿过去小半年了，（有人）说她精神失常了，怎么个失常？我到现在都没有听说过，没有人向我反映。他们说，她是属兔的，这我才知道她也就比我小一岁。1952年，我26岁，她应该是25岁了，25岁，那得多大才入学啊！入学的时候已经24岁了。说她精神失常，原因是写这个“兔”字不会写，问其他的女同学，可能有些同学嘴比较尖酸，有点嘲笑她，说你个大学生连个“兔”字还不会写！她有点受刺激，这个是不是原因之一，是不是还有另外的原因？反正据说是精神失常了。到了年底，这个事（上升到）涉及贯彻工农教育路线的问题。学校为了这个事开批判会，重点就是批判冯文慈，说我不贯彻为工农兵办学的教育路线，而且排挤打击，要把工农兵学员一脚踢开，是资产阶级伪素质论。各种（批斗）的名义都来了。

陈：这个学生的家庭出身是什么样的？想让她转到哪个系呢？

冯：你问我，到现在我都不知道。她怎么入的学，我也不清楚。当时想让她转的系首先考虑教育系，教育系它有一个专业——当时已经分开了，原来的家政系叫做教育系的学前组，就是培养幼儿教师。

陈：这样一个事情为何会上升到如此的高度?

冯：这个事件据我后来知道，在校党委那里都开过会，《人民日报》的记者都来了，就是研究这个事件要不要在《人民日报》上刊载。这个事件就闹得比较大了。她表示不愿意转，不愿意转就算了，我也想得比较简单，那你就接着安心学习吧，我也没有把她设法撵走的意思。但是给我的罪名就是说我刺激了这个学生，使她心理受到了影响。这是1952年夏天发生的事，她的精神失常大约是在1952年年底，就是小半年不到半年，暑假到年底。然后1953年几乎一年都不晓得开过多少次的批判会，一直开到1954年年初的全校党员大会，找到一个最大的教室，校长、教务主任出席——这都是参加过延安文艺座谈会的老干部。当时的分析说，我的过失就是向资产阶级投降，说系里面是资产阶级知识分子的力量，我为什么没有抵制而投降他们、接受他们的意见，就认为这个学生不行了？说得严重点儿，甚至认为我要把这个学生一脚踢开。我当时就承认了：我在行政处理这个事情上，我有错误、有缺点，不清楚这个学生是怎么入学的，因为当时一般的师范大学的入学的学生都是高中生考进来的，那个年代才刚解放不久，有没有特别的工农报名啊？甚至有没有哪个机构、个人递个条子来的？我都完全没考虑，那两年招生我也确实没有参加，因为那两年暑假还给过我别的任务，什么去燕京大学办党员培训班啊、叫我做辅导员啊等等这一类的事情，所以我没参加招生考试，我也不清楚这个学生是怎么进来的。不清楚你也应该问一问哪，我也确实没问。

陈：对于这件事情，按照我的理解，您似乎成为了一个政治的献祭品?

冯：你说的和我的理解差不多。为了开辟一条道路，古代战争都是这样的，他要有人来祭旗，找一个合适的人来祭旗，然后打着旗子出发，是这样的。就把我看成了向资产阶级势力投降——这个观点当时确实是这样的，我不能瞎说。我当时就想，1951年，周总理在怀仁堂作报告，我也是去听了的，因为当时作为党员、系秘书，除了一些知名教授去了，我们也去听了。周总理讲的就是说，对待高校这些知识分子，应该是团结教育、团结改造，最后达到团结的目的，一块儿建设新中国。可是，现在怎么让我把

系里的教师都看做敌对的力量，他们都是资产阶级势力，而且明确地说，还有另外的言论啊，现在谁还能和共产党对抗？帝国主义被赶跑了，官僚资产阶级被打倒了，地主阶级被消灭了，民族资产阶级也没什么力量，唯一可以和共产党对抗的，就是具有专业知识的资产阶级知识分子，你不应该向他们投降啊，你应该抵制啊！

陈：如果你不是个党员的话，这个风波不会波及您吧？

冯：对。或者说我是一个马虎的人，她都及格了，你管她那么多干什么？就让她接着学吧！如果真正学不成，那由教师给分啊，不过60分时再处理啊，对不对？我都没有动这个脑子。就说我“投降”，反对“向工农开门”这个政策。我再跟你说，到后来，她是1951年入学的，你想这个年龄就比我小一岁，（入学时间）就差那么一大块，她为什么那么晚才入学？24岁了，我们想一想，到了这个年龄，然后就把她当做一个好像精神上有毛病的学生，我后来没有权力问这个事，我也没有权力再了解，你也得接受，也没有这个心情了。后来就经常看到她去打水等等，都有学生跟着她，那就可能是给她安排了另外一间房子让她住，另外的女同学陪着她，是这样一种状况。一个戏剧性的变化是什么——我这个不能乱造谣——到了1957年，就是在“整风”“反右”这个阶段，我因为在天津进修，跑来跑去，等到“反右派”，我又回来参加运动。①1957年“反右派”，有一天我就在门缝发现一封信，这封信就是这位TY女士写的，说她对我表示特殊的好感，希望建立“超乎寻常”的友谊。我一看，简直震惊——坏了，我不是等于是迫害她的人吗？怎么现在她对我这样呢？我哪有这个心思，我也没这个心情。

陈：那个时候她已经毕业了？

冯：没有，她就是因为这种所谓的精神失常没毕业，从1951年一直待到1958年，后来在学校的有关资料中我查到过，1958年她才算结业，才走。七

① 此处所指为1956年秋至1959年初，在天津的中央音乐学院聆听苏联专家的讲学。

年，等于四年本科加三年硕士一样，这么长的时间，为什么会这样？给她送到哪里去了呢？我都不问，别找麻烦了。

陈：这个事件在北师大有影响，在音乐界这个事情有影响吗？

冯：我都不知道了。这个事情的发生是在1952年，最后一次批判大会是在1954年初。这个我记得很清楚，是师大的党委在学校里最大的一个教室，大概有百十来人吧，都是教师、学生中间的党员，专题批判我，这已经到1954年。这延续有多少次批判？学生开，教师开，我检讨，还在师大的小报上登了我的检讨，给了两条罪名，就是向资产阶级投降，违反“向工农开门”的政策。这是当时师大党委的宣传部部长按着我的脖子写的，我不同意一些提法，我承认我有错误，但是我不承认我的错误是这些性质。没有办法，最后他就直白地说，党委就是这个意见，你必须按照这个口径来写。我这个（登载这些材料的）师大小报本来还留着，后来找不着了。

陈：1954年之后，政治风向做了调整，您是不是就完成了“使命”，不再接受批判了？

冯：我就想，1952年或者最晚到1953年，就把妨碍工农教育路线的人已经踢开了，把冯文慈已经踢开了，那么无产阶级的关怀、无产阶级的教育路线应该得到贯彻了，那怎么她一直（读了）七年呢？后面这段还是我的罪名吗？为什么没有培养出来？难道“工农兵学员”除了受到资产阶级势力的迫害，就没有别的障碍吗？

俞：那个时候不叫“工农兵学员”吧？叫“工农子弟”吧。

冯：没有，不叫“工农兵学员”。难道就没有别的可能吗？这是我后来想的，我就回想这个女同学给我的印象，她从1951年入学一直到1958年离开，我也不晓得她是怎么离开的？我有一个怀疑就是，后来就等于把我踢开了，这个人为什么没有培养出来呢？无产阶级教育路线应该得到贯彻了！

陈：这个事情应该是您青年时期一次比较大的人生挫折、对人的打击——在这个之前没有比较大的挫折吧?

冯：我还没有经历过。

陈：这对您有什么直接的影响?

冯：没有什么直接影响，课倒是照样让上。

陈：政治活动时您就出来，平时还照样工作?

冯：照样工作，我也没有受太大的影响，但是这个事情等于在我心里形成一个疙瘩，解决不了。你要说她是受到我的迫害，那以后呢?

陈：这个事件之后，对您的政治生涯、业务成长有影响吗?

冯：所谓政治上的影响，当时都是这样说的，思想批判从严，组织处理从宽，没给什么处分。但是后来我回想起来，我心里的疙瘩就是在这个地方，完全是从一个所谓阶级斗争的观点来看这个问题，她现在没学好，那就是受到反动阶级势力的牵制、压制，难道没有别的原因吗？这个学校不论她是工农出身也好，资产阶级出身也好，难道就没有别的原因吗？我就回想这个学生给我的印象，从她一入学起，一直到她1958年离开学校，从北师大一直跟着来“北艺师”，我也从来不问她这个事，我也不问女同学是怎么陪着她。

陈：这个事情的冲击波及“反右”的时候，接续上另一场政治运动了?

冯：那就另说吧。先说我对这个人的印象，我就回想我对她的印象，我从来没有从她脸上看到过一丝笑容，丝毫笑容我都没有看到过。你想啊，我虽然不是天天跟她见面，她就总是那么样一个冰冷的面孔给你，她难道不可能有别的原因吗？后来我才慢慢懂得，还有一种自闭症、一种精神上的自我

封闭。有的可能是由于要求婚恋的状态得不到舒展，各种复杂的原因，哪有那么简单？说我这那的，就让他们说吧，我后来就不问了。

陈：这件事情就让它告一段落吧。

三、“北艺师”“北艺”阶段的经历

陈：到了1956年成立北京艺术师范学院，把北师大音乐系的所有力量完全抽走了，也就是说北京师范大学音乐系就没有了？

俞：没有了，北师大没有音乐系了。

陈：当时1956年上半年成立“北艺师”，等于几个院校的艺术教育的力量凑在了一起。

冯：院校也不是太多，从音乐系来说主要就是北师大的音乐系，还有华东师大的音乐系。

陈：华东师大的，等于把上海的老师、同学都给拉过来了？

俞：应尚能、张清泉……

冯：刘雪庵，他还不算上海的，他原来是苏州的。

陈：新学校成立之后有了新校址吗？

冯：原来师大音乐系是在和平门那儿，和平门外路西那个大院是老师大的旧址。还有一个分院在石驸马大街，后来叫新文化街，就是从绒线胡同通过

去的那条街，转个弯儿过去就是中央音乐学院的大门。

陈：有两个小校区。等于占据师大的地方，成立了一个新的学校。

冯：主要是和平门外这儿，石驸马大街那里变动好多，最初鲁迅反对的那个杨荫榆就是在那儿，就是女高师的旧址；后来刘和珍让段祺瑞政府给枪杀了，学生也是在那儿，现在里面还立有纪念碑。最初好像是女高师，后来名堂就多了。

陈：新成立的学校等于借了北师大原来的一块地方，或者女高师等的校址，成立了一所新的学校？

冯：这个校址的变动，太详细的我说不清。我们那年入学，1946年入学，等于国民党政府抗战后复原招生的第一届，因为1945年抗战胜利，来不及办，那一届（1945年）叫做临时什么班。真正的复原招生是1946年，我们是赶上复原招生的第一届。

陈：成立北京艺术师范学院，音乐师资的主体力量就是把北师大和华东师大的音乐系完整的两部分组合起来了？

冯：对。我有一个分析，这纯粹是我个人的分析，不知道对不对。1953年的时候，教育部召开了师大系统里面的音乐专业——当时有没有美术专业，我记不清了，反正我们音乐专业，就是除了北师大的老志诚这些人来了之外，南京的陈洪、苏州的刘雪庵也都来了。就在前门外鲜鱼口，一个很小的旅馆，招待外地的人住，然后开会。大家就提这个意见，音乐艺术的系科怎么办？那个时候我是系秘书，我也跑去参加，这些人发了很多的牢骚，像老志诚，可能有陈洪，还有什么人。意思是说师范大学里头的领导，包括教育部的领导，外行，你们不懂得艺术教育，因此在人员编制、拨经费、教育方法、聘任教师上，很多令他们不满意的地方。我估计这次会议起了作用，师大（校方）也嫌这些系麻烦，请他们走吧。再加上当时是不是跟学习苏联有关系，因为苏联的体制里面是不是师范学院里面有音

乐、美术，还是专门成立学院，我搞不清楚。

陈：当时成立的北艺师有多少个专业？其他的专业情况是怎样的？

冯：大的来说就是三个：音乐、美术、戏剧。美术也是原来师大的，另外是不是还有别的也过来了。戏剧的（师资力量）更薄弱。[①]



由冯文慈编辑的《艺术教育》创刊号封面（北京艺术师范学院学报，1960年7月出版）

陈：当时音乐的力量合并之后就叫音乐系？由谁来负责呢？

冯：对，这个时候张肖虎已经当系主任了。老志诚和刘雪庵是学院筹备组的组长和副组长。

俞：等于就是院长级的了。

冯：但是始终没有正式任命，也不知道为什么，我们也不问。

陈：学校建立后，筹备组就不存在了，那他们去哪里了呢？

冯：一直就是这么称呼，但是实际上就是摆设。

俞：实际上都是党总支在负责，那个时候还没有成立党委会。

---

① 1956年7月，北京艺术师范学院正式成立。该院由原北京师范大学音乐系、图画制图系及华东师范大学音乐系联合组建而成，隶属国家教育部。学院设音乐、美术两个教学系，其中音乐系分理论作曲、声乐、器乐、钢琴四个专业。该院于1960年撤销。参见李雁宾、陈舜萍《北京艺术师范学院、北京艺术学院沿革概况》，转引自孙继南编著《中国近现代音乐教育史纪年（1840—2000）》（增订本），山东教育出版社2004年版，第194页。

陈：那个时候院长是谁呢？

冯：没有院长。

俞：苏灵扬嘛！

冯：她是老的教育行政院长的名义，习惯上管她叫苏院长，她并不是艺术师范学院的院长。

陈：等于北艺师一直没有院长，主要是党总支在具体领导，系里面则是张肖虎在负责？

冯：张肖虎做系主任，后来洪达琳做系副主任。

陈：其他还有什么管理人员吗？

冯：其他还有一部分，后来就调到首师大了，当时叫北京师范学院，时间我都记不住了。什么胡腾骧、薛淑琴以及一些年轻人。

陈：新成立的北艺师的音乐系，师资配置有多少人啊？

冯：这个时候多啦，连同资料员什么，我估计大概将近四十人吧。

陈：两院的音乐系学生加起来总量也有一百多人了？

冯：有。像那个后来在少年宫工作的邵紫绶，杨鸿年的爱人唐重庆，都是从华东师大来的。

俞：他们都是从华东师大来的，还有孙虹都是。

陈：北京艺术师范学院音乐专业的年招生量有多少人？

冯：这我都有些记不得了。

俞：挺多的。估计有（所持的材料上）三十多人吧。

陈：这样的办学与北师大音乐系的办学有什么变化吗？从科目设置、考试方式等等方面有变化吗？这可是唯一的艺术师范学院哦。

俞：北艺师，光我们声乐组就这么多人，光一个教研室就这么多，实际上等于声乐系了。

冯：所以，我估计当时音乐系的教师规模有四十人。

俞：有，光我们声乐教研组就有二十多人。北艺师原来有两个系——音乐系和美术系。音乐系里面分教研室：声乐、钢琴、民乐、作曲理论。声乐的人最多，大多是年轻人。民乐师资力量比较强，专家多，有蒋风之、杨大钧、曹正等。曹正是从东北调来的，来得晚一些；陆修棠有一度也来过，跟着华东师大来的，后来又回上海了。

冯：我当时的心情不怎么好，这是我个人的心态。原因简单说，一个就是"反右派"，我当时的思想状况，我曾表达过我的看法，虽说我的看法是少数、可以少数服从多数。

陈：因为当时"反右派"都发生在您北艺师的这个人生阶段里面，对您个人来说属多事之秋。又是"反右派"，又是参加苏联专家班学习。当时的北艺师阶段，音乐理论课程包括史论、作曲理论，有什么变化吗？

冯：没有太大变化，但是音乐史论的课程，这个阶段有些加强了。从我个人来说，1959年到音乐研究所，后来进入中国古代音乐史领域，我又出去进修的外国音乐史，在这种情况下，"音乐学小组"也有这个名义了，近现代（音乐）史正式开课了，古代史还不能正式，但起码做了个传达，也有了。外国史开课了，（在学院）自己不能开的时候，请人来兼课，请陈宗

群来兼课；古代史，请廖辅叔来兼课，北大的阴法鲁也来兼课。因为那个时候，我学过外国史，又参加过近现代史的编写，后来又进修过中国（古代音乐）史，这几样都让我教，我负担不了。而且当时还有一个特殊情况，吃不饱饭，三年困难时期，吃不饱。

陈：北艺师时期，音乐学的课程开设起来了，但是师资是欠缺的，只说明已经开课了，教程上、教材建设上可能也是不行的？

冯：概括地说，学术气氛不行。因为我当时也算码头走得多了一点儿，从1959年音乐研究所待过，再往前中央院也待过，就是北京这几大据点：一个是我所在的（北艺师），一个是中央音乐学院，还有一个是音乐研究所。我说句痛快话，我最不喜欢的最让我反感的就是我所在的单位（北艺师），为什么呢？这说来话长。有一个事我拿不准，我估计是这个原因，我一直都没有参加音协（中国音乐家协会），到现在都没有参加。因为后来我发现，北艺师推荐的音协名单中没有我，最初不是说你个人申请，音协来招募会员来了，谁申请啊、填表，那时得经过单位推荐。我发现我不在单位的推荐名单里，我后来就索性不参加了。你不推荐我，我参加干什么？

陈：在青年时代，种种不顺心的时候，挫折、冲击都发生在北艺师阶段？

冯：这么说吧，在党内有一个说法，共产党当然是无产阶级政党，无产阶级要贯彻它的政策，那就不能让资产阶级痛快；资产阶级痛快了，无产阶级就不痛快。它就是这么一种对立的，绝对对立的观点。我一直被认为是，共产党内的右倾分子也好，一贯右倾也好，一贯是被这样认为的。后来我就不争了，什么都不争了，爱怎么说就怎么说。当时就是这样一种状态。

陈：因为在您的五六十年代，所在单位变动得比较频繁，这种变动在音乐领域里有什么实质性的变化吗？

冯：这个变动对我没有什么实质性的影响。

陈：音乐系的课程设置、教学理念、培养方向等，在这个时候没有感受到什么变化吗？



2004年10月，拜望张洪岛先生（俞玉姿供图）

冯：在我的一个直觉上，因为在北京主要这三个单位——中央院、研究所、北艺师，我觉得在那里（中央院、研究所）我去参加进修都是和教师一起，作为进修学员吧，我那时候也是讲师，都是和廖辅叔、张洪岛等人一起参加活动。我觉得中央院、研究所这个学术氛围都比（当时）北艺（师）、（后来）中国院要强，因为一个人他在学术上的成长，除了自己努力，知识领域、眼界要足，逐渐放宽之外，他要达到这点（高度），这个学术氛围很要紧。你接触些什么人，什么言论，什么看法，很重要。我的体会是，老北艺——我这个话可能有点过分、尖酸刻薄，至少有那么一股子情绪在那儿——又臭又硬，自己不行还总说别人不行，别人不坚决啦，别人不革命啦，别人没党性啦。

陈：对于这种状况，您认为内在的原因是什么呢？

冯：我都不愿意评论了。有些领导人刚愎自夸，不是刚愎自用，总觉得自己了不起、自己行，别人不行，他（她）那个眼界很小。

陈：您认为学校领导的原因很大。当时学校的牌子就在不断更换，它的领导层是否也在频繁变动。

冯：这个北师大到北艺变动比较大，因为它整个新人马来了；但是北艺师到北艺没什么变化，就是换了个校名，原班人马没什么变动。

陈：什么时候改成北京艺术学院了？这会不会和学校人员的底子关系更大？与

学校的师范性质是有关的?

俞：好像是在一个寒假改的。全国第一所艺术师范学院就是北京艺术师范学院，在1956年成立的，我从南方来的时候就是进的北京艺术师范学院（北艺师）。后来在1960年还是1961年，校史中都有——就改成北京艺术学院，还有美术系，卢梦当院长。直到1964年，北京艺术学院才改成中国音乐学院。①

冯：后来取消“师范”两个字，因为北京市考虑到这里不仅是培养师范人才，其他单位包括剧院、杂技团都需要音乐人才，这个培养出来的到处都可以分配。

陈：这个北京艺术学院的上级单位是谁?

冯：艺术学院是北京市的，有一个阶段是属于双重领导。对于这些机构来说，中央院远说可以追溯到重庆的青木关，再往前是上海的国立音专；音乐研究所也是这个系统出来的人，包括郭乃安等等的主要人员，也都是这个系统过来的。北艺师的人是从哪儿来的呢？我没有仔细研究过，最多就是说，有的领导是参加过延安文艺座谈会的人。我说那些人，指的是领导干部。就像这些事，我过去在学院内部，我这个人思想比较自由主义，比较开放、自由化。我举个现实的具体的例子，赵沨在中央院那段，在台上作报告，说香港那儿演出了，人们说演员一出来，说像披了个大被单就出来了。赵沨就说了，你管人家被单不被单，他只要唱得好、唱得准确就行了。北艺师这边有些领导干部听见了就会发表意见，他还不是直接反对“大被单”，他就觉得赵沨这种人就是资产阶级自由化的思想。而在我看来，中央院、研究所的学术氛围比北艺师要好得多，所以在这种情况下，

① 1960年9月，北京艺术学院宣告成立。该院隶属北京市文化局，校址与北京艺术师范学院同在一处，初期实际上是两块牌子、一套人马。至1961年2月，两院合并，统称“北京艺术学院”。学院设音乐、美术、声乐、导演、表演五个教学系。参见李雁宾、陈舜萍《北京艺术师范学院、北京艺术学院沿革概况》；李雁宾、王照乾《中国音乐学院》“筹备”，中华人民共和国文化部教育科技司编《中国高等艺术院校简史集》，浙江美术学院出版社1991年版。

我在北艺师就有一个传统的、根深蒂固的看法，就说我是一贯“右倾”、老“右倾”，甚至是漏网“右派”。这都是我亲自听过的，在1959年的“反右倾”运动中达到了高潮。以后我就不再说话了。

四、在中国音乐学院成立的初期

陈：北艺和中国院的关系是怎么样的？

冯：北艺和北艺师，名称上有变化，实质上没有变化。中国音乐学院是周总理指示成立的，所以这个变化比较大，正式的组成是1964年的春天就实现了，当时中央院的一些人就过来了。但是建院是定在1964年9月，为什么呢？那天周扬来作了报告。

陈：中国院的成立有中央院的一部分人，北艺的人呢？

冯：北艺的人就是老音乐系的，但有一部分人调到北京师范学院了，就是现在的首都师范大学。

陈：也就是说，随着中国音乐学院的成立，北艺基本上解体了。

俞：中国音乐学院是一个专业的音乐学院。但原来这个师范还是需要的，所以北京师范学院那里就建立了一个点，一部分人就过去了，大部分都留在这边（中国院）了。

冯：这里涉及“掌权”的问题。因为北京师范学院那里的人由北京市政府、市委掌握着分配，中国院就属于文化部了，不一样，学生的出路都不一样。



1961年6月，冯文慈、俞玉姿在北艺东楼前合影（杨鸿年摄，俞玉姿供图）

陈：原北京艺术学院美术和戏剧方向的人员呢？

冯：后来都调整到哪儿去了？美术和戏剧专业。（询问俞）

俞：美术也是分两部分，一部分是到中央美术学院，一部分就是到北师院了。

陈：就是划到相关的其他院校去了。所以北艺不存在了，没有人再回到原先的北京师范大学去了？

俞：师范大学没有人了，所以北师大这方面（办学）就给削弱了。

冯：现在它根据新的形势，成立了艺术传媒学院。

陈：北师大音乐系、北艺师、北艺、中国音乐学院在音乐的主体力量上存在着一脉相承的关系？您就是这一脉相承中的一分子嘛。

俞：北艺师到北艺你不能说没有什么变化，因为你作为一个教学人员体会不到，从学校建制上讲变化还是很大的。北艺师主要是培养高等师范院校和中等师范学校的师资，到北艺就专注于表演人才的培养了。

陈：从科目设置、教师力量方面看，这个有没有什么变化？

俞：设置上，到了北艺阶段比较强调艺术实践了，就是大家要开音乐会之类的。

陈：从学校的办学方针上做了调整，但是从实质上来说变化不会很大，因为教学人员还是这样的人员。

俞：不大。这是新中国成立后音乐教育的一个空白、一个弱点吧。建制改了，领导关系改得也特别多。咱们北艺师的时候还是属于教育部，后来北艺阶段就给北京教育局了，领导关系变化很大，培养的目标也有所变化。我们属于教育部的时候，还强调是培养高等师资和中等师资，后来就不挂高等师资了，就主要面向北京、河北、山西这一带了。北京市教育局就要抓你这个毕业生源，要为北京地区来服务了。所以说变化还是很大的。

冯：就是说属于北京市之后，北京市的有关文艺演出的单位来要人，就可以来，包括什么杂技团、木偶剧团都来要毕业生。

俞：原来主要是培养师资。

陈：随着中国音乐学院成立，这些人又从北京市归了文化部。1963年底到1964年初，开始筹建中国音乐学院，当时筹建时的主体就是在北艺？校址是否也是北艺的？

俞：中央院也来人了。

冯：校址是在北艺的校址，就是现在的恭王府。

陈：筹建的时候，您是起到一种什么样的作用？

冯：我在筹建时没起到任何作用，我也没有积极去建言献策。

陈：那么音乐理论系呢？

冯：一建院，音乐理论系就成立一个四人小组，副院长关鹤童兼系主任，当时还不叫音乐学系。

陈：因为要成立这样一个系，肯定要有人在这里牵头，这个系的建设涉及到方针、种种章程的设定。

俞：建系方案有好几个，这个怎么说没有呢，有个筹备小组不就是嘛。你们共有四人的筹备小组。

陈：这个筹备小组都有谁啊？



1985年夏，中国院和北师大时期的老教授及老同学合影（左起：李雁宾、张畴、耿生廉、老志诚、杨大钧、张肖虎、冯文慈、茅匡平）

俞：由关鹤童负责。

冯：支部书记是林凌风。其他的，我作为系秘书参加；还有一个是李大士，现在已经去世了；还有，就是董维松。

俞：从中央音乐学院来的，董维松是代表。

陈：这些方案是谁起草的？

冯：不久就不叫筹备小组了，筹备阶段已经过了，这已经正式建系了。

陈：关于理论系建系的方案、意见啊，包括理论系初步的发展设想等等，这些

都是谁起草的?

冯：有的是李大士。

俞：据我知道，第一个方案是李大士的字，后来两三个都是你（冯）起草的，董维松有一个笔记本，记得最详细，他说是你起草的。但是他（冯）起草完了，当时大家一起讨论的，都是先谈，谈完了以后他再去改，改完了以后再定稿，因为那个时候大家还是比较齐心协力的，一起做的。

陈：因为这个（文本）有很多关于理论系的初步设想啊，还有初稿、草稿、第一修改稿等；也就是说，从中能看出你们做了很多筹备工作。这些都是由这个四人小组来做的事情吗?

冯：对，是这样的。林凌风那个时候已经进（学院）党委了，党委的意见就是成立文艺理论组，李大士走了，正好俞玉姿从"四清"回来，就参加了系支委会，所以后来几个方案她也参加了。

陈：师资力量——北艺阶段那么弱，只有十几个师资的配置。中国院的理论系都是怎样筹建起来的?

冯：林凌风没走吧，她还是留在系里做支部书记。

俞：林凌风她也挂院"文艺理论组"，两边做事。

冯：她可能是兼职，但是没有放弃音乐理论系。

俞：林凌风是院党委委员，负责建立音乐理论系。

陈：也就是说，在中国音乐学院成立的1964年初，关鹤童副院长兼着音乐理论系的系主任，在他的具体领导下，林凌风是院党委委员兼系支部书记，您是系秘书，再有李大士、董维松，你们几人具体做着建系之初的各种工

作。那么当时理论系里的师资力量，在北艺阶段那么弱，是怎么在短期内给筹备起来的呢？

冯：一部分人员是从中央院过来的。

俞：中央院过来的人有董维松、谌亚选、赵宋光，还有王永全、汪明徵等。赵宋光和王永全，在开始时为什么没有很好地用他们？因为他们就是被中央院调到音乐研究所去了的，听说赵宋光那个时候自己要退党了嘛，王永全是跟党委闹矛盾的，他们就觉得他是不太好领导的人。谌亚选也是个老八路、老延安。他们都来了。来了以后呢，负责安排人员的主要就是关鹤童。关鹤童对冯文慈很信任，那个时候家里没安电话，他就亲自上我们家。我们住四层，关鹤童住东单元一层，他一个副院长兼系主任老跑到我们家来跟冯文慈商量，什么事情都让他（冯）出面。

陈：关鹤童就是成立中国音乐学院时调过来的。

俞：嗯，他原来不是北艺的，他是专职的副院长，还兼着党委副书记呢！

冯：他原来是吉林市的市长，是和安波、马可一块儿调过来的，他们是老搭档。

俞：马可是一个知名人士，他有社会活动，要搞业务，还要搞创作；安波也是知名人士，当时负责搞《东方红》大歌舞；关鹤童是专职的院领导。名义上他是负责行政，实际是兼音乐理论系的系主任。所以理论系是他的阵地，他就很放心交给我们做。

陈：对成立中国音乐学院的音乐理论系来说，领导是调过来的党的干部，然后北艺音乐学的教研组，比较多地做筹备工作，教师很多从外面抽调过来。

俞：来了不少人。还有吕仲起，是本校毕业的，年轻的嘛。周宗汉、常维孝、张前。因为后来成立理论系了，安波亲自到东北去调人，就把张前和常维孝调过来了。后来，安波曾经到上海音乐学院去调人。安波、马可、关鹤

童是非常重视理论系的，他们来了以后还专门找大家开会，讲音乐理论系的重要性，给大家鼓劲儿。[①]

陈：他们三个人虽然也是延安的老文艺干部，但是他们的作风，他们对艺术、教学的理解就不像北艺的时候了。

冯：这是当时表面平静下的一种矛盾存在。我对这种矛盾的存在，早就心领神会，战战兢兢，但是我不参与。我的一个原则，就是身处任何一个单位，新去的也好，还是一个老人也好，我绝不攀附一个人，我办我的事，我说我的话，但是你要做的事，我觉得不对，我就直言不讳，爱怎么处置怎么处置。这么多年下来，一没有"划右派"，二没有下乡劳动，我这个"劳动"指的是劳改，也就是这么样过来了。关鹤童对我很信任、重用，这可能是他也研究了档案，从我跟叶茵这些人的矛盾中研究的，所以从这些方面来看，他认为我是可以依靠、重用的一个人。

俞：他的意思就是，过去是个受批判的人，现在我们来重用你啦，就是这么个事。

陈：中国院成立之后，苏灵扬、叶茵到哪里去了？

俞：叶茵还是党委副书记，苏灵扬调走了。

陈：安波、马可是属于院长、副院长，业务干部。

俞：但那时他们已经有矛盾了，办学的思想都有矛盾了。叶茵就认为他们这些

① 在俞玉姿、林凌风为纪念安波而撰写的文章中，回顾了安波在中国音乐学院建院之初所主导的办学实践，列举了三项当时的重要举措：把思想建设放在建院的首位、重视音乐理论系的建设、开创并建立世界民族音乐研究专业。俞玉姿、林凌风：《重温安波同志在中国音乐学院的办学实践——纪念安波百年诞辰》，2015年12月19日于北京亚奥酒店举办的"纪念安波诞辰一百周年暨中国民族音乐教育体系建设学术研讨会"的发言稿（代读）；该文稿后刊发于《人民音乐》2016年第4期。

人想要培养尖子啊、精英啊！叶茵比较强调要培养乌兰牧骑啊、向工农兵看齐之类的人才。

冯：乌兰牧骑也不是她提的，当时那个风气，关鹤童也是这种观点。她说她要把她认为的党性摆到第一位，这个不能减色，一点儿都不能减色。所以她这派人，认为安波、马可他们走的是修正主义路线，简单说吧，就是重视业务、不重视政治。在我来看，当时关鹤童算够重视政治的了，一建院就是介绍大寨经验、大庆经验啊，学习解放军、郭兴福教学法[①]，够突出政治了，可是这派人总是说他们不重视政治。这种事，当时对我来说只能“心领神会”，我一概不参与。

陈：中国院建院创办理论系的种种理念，都是谁的意志的体现？

冯：关鹤童。后来跟我们一起开会，大家也一起参加，也补充。

陈：包括初期的四种专业的设置：音乐理论专业、音乐史专业、民族音乐研究专业、亚非拉音乐专业。这些想法都是谁提出来的呢？

俞：这不光是他们某个人的想法，是安波、马可、关鹤童的提议。他们根据整个国际的形势，当时亚非拉的情况、国家的方针政策，就认为要搞亚非拉音乐专业。然后，关鹤童就来系里贯彻了。

冯：这个和当时中央政府的外交决策有关，当时党中央要在亚非拉广大地区树立中国共产党的威信。跟这么样一个形势有关系，中国院要搞亚非拉专业，也离不开这个大的形势。

陈：从几所学校的传承来看，中国音乐学院的传统里还流淌着许多北师大音乐系的学统吗？

---

① “郭兴福教学法”，1964年初由中央军委下发的在全军及学校中推行的新的练兵方法，以强调在教学实践中抓思想建设为特点。

冯：这个看法不宜太强调，因为北师大（音乐系）这个传统，讲老实话没有太多的东西。

陈：那么中国院初期从学生（来源）上来说，理论系的学生从何而来？

冯：一部分是中央院的，中央院的理论专业这时候已经叫音乐学系。

俞：何善昭他们是四年级的。从中央院过来一部分人，中国院后来新招的学生——1964年一建院就开始招生了。李近朱、赵后起他们就是1964年进校的。

陈：1964年建院时他们是一年级，其他高年级的学生呢？

俞：1965年也招生，招了两年就不招了。因为1966年“文化大革命”就开始了。

陈：乔建中过来应该是退一级，也算是高年级的学生，也就是说和他同班的，有一些应该是原来的北艺的同学，成了音乐理论系的高年级学生？

俞：好像没有北艺的同学，都是中央院的学生。你看何善昭、严安思、范西姆、黄大岗都是中央院的，北艺原来没有这个专业的学生。

陈：我说的就是这个问题。音乐理论系成立，高年级的同学是中央音乐学院来的。过来一批学生，过来一批老师。中央音乐学院过来的也未必都是音乐学系的老师，可能专业很多样？

俞：外来的，乔建中算是外来的，是从西安来的。高年级学生就是原来中央音乐学院的。

陈：北艺原来音乐系在读的学生去哪里了？

俞：这个我都不记得那些人到哪里去了。

陈：反正中国院建院的时候，理论系已经有高年级的学生了，这些学生可能都是来自中央院的。

俞：张静蔚可能知道。吕仲起是北艺的学生刚毕业，留校做教师了，在民族音乐教研室。还有谁，都想不起来了，严安思和黄大岗都是中央音乐学院的。后来一年级、二年级都是建院后新招的。

陈：音乐理论系于1964、1965年两届的招生量怎么样?

冯：招生量不大，一个年级也就十来个人。

陈：初期办系的风格带有延安鲁艺的风格。

俞：办系方针的第一版是李大士弄的，这版后来被否定了。这个主要是后来他（冯）弄的，他最后是到董维松的笔记本上抄的，董维松说是你（冯）弄的。但是都传阅修改了，就像中央音乐学院（恢复招生后）搞的材料一样。

陈：理论系成立之后，里面分的有教研室，按照专业方向分的?

冯：对。民族音乐、音乐史、亚非拉，还有一个叫音乐理论，这个理论就是比较带点音乐美学特色，纯理论的。我在音乐史教研室。

陈：当时系里的主要职务都是院领导在兼职，那么音乐理论系实际的负责人是谁呢?

冯：按照传统来说，支部书记比秘书的地位要高，从行政来说是关鹤童，管得比较具体。

俞：那个时候以党代政。上头有意见的话，关鹤童就会来找他的；党委找林凌

风，林凌风找我和董维松，董维松是支部的宣委，我是组委，我们三个人一起谈。

陈：您也已经入党了？

冯：她是老资格了，是50年代的党员。

俞：我是支部的组委，管人事。调人的事，马可、关鹤童还找我一起去研究。我再和董维松、林凌风三个人谈；有时是林凌风把党委的意见贯彻到我们两个人，然后有时候就把他（指冯文慈）叫来了。

陈：当时这几个教研室都是谁在负责？

冯：音乐史是我，民族音乐是董维松，音乐理论是李大士。

俞：亚非拉专业，马可、关鹤童让我负责、组织，但是我说我干不了，我外文也不行，我怎么能老去接待外宾？我干不了。就把赵宋光（调来）。赵宋光就等于是亚非拉（音乐教研室）具体的业务干部，但是领导上还是叫我出面，负责人还是我。

陈：您当时在系里的实际身份是什么？

俞：我没有任教研室的主任，亚非拉专业一直是筹备小组，我是小组的负责人。

冯：因为后来大部分人都下到西安去搞“四清”了，她就成了系里的代理支部书记。

陈：支部书记林凌风带队走了？

俞：走了。我就代理支部书记，什么都要管。所以1964、1965年那两个班，一

天到晚都搞不了业务，整天就是耗到那些事情里。亚非拉音乐是作为小组了，关鹤童告诉我，你要找助手，就让严安思当，将来可以留校。严安思后来还是一直坚持搞亚非拉音乐，当时严安思也已经五年级了，她也愿意。她现在还在突尼斯，她的父亲是严文井。当时她是高班的，比黄大岗还高一届。

陈：1964年成立了亚非拉音乐的专业，成立了筹备小组，一直到“文革”，这个小组有什么变化没有？

俞：有变化。我还有赵宋光，明确把赵宋光调来了，然后有严安思。亚非拉专业很热门，李西安也来了，他是作曲系的，也对这个有兴趣。主要是赵宋光和我，赵宋光是让他工作，他很有干劲和才能。王元方是音协对外联络的——这是关鹤童的指导思想，关鹤童的意思就是说亚非拉小组，咱们就按照延安的方法边做边干，不要等着什么都齐了，人家外宾来了，各个国家来的时候，你们就带着学生去看、去采访。那时候就选了几个学生，我的亚非拉专业的学生，严安思、黄大岗、赵后起，当时选人的标准就是政治好、出身好。然后带着他们就一起干。

陈：今天叫世界民族音乐，比较红火，那时候上海叫东方音乐，我没有注意中央音乐学院这个方向开展的历史。这里是国内开展最早的了？

俞：我们这里是最早的，但是没有搞好，后来就没有坚持下去，80年代以后，（中央音乐学院）陈自明就起来了。中国院搞得最早，关鹤童、马可都重视，他们直接和音协对外文委都有联系，人家有活动发了通行证，我们可以直接参加外宾的接待、看演出、采访等等。

陈：1964、1965年的时候，“文革”前，亚非拉音乐筹备组这个专业始终没有设立起来？

俞：设立了，不但设立了，还通过了教育部，这是要批准的。但就是建院不久，做第一方案的时候暂缓，后来他们一下乡，安波就说要马上上报。

陈：1964年就有了，设置了这个专业后，这个专业的学生有没有？

俞：亚非拉就不一样，这是关鹤童、马可的思想。亚非拉专业从一年级就开始，明确专业，修外语，准备送到国外去。

陈：学生都有谁？

俞：严安思、黄大岗。黄大岗后来没有坚持，然后招了几个学生，像陈膺政那个学生，到1965年的时候还在坚持分专业，1966年就“不欢而散”了。后来张前从东北调来，我就给关鹤童提出，我说让张前来做，我那时候耳朵已经有点聋了；我外语也不行，也不会搞交际。

陈：张前负责亚非拉这个专业，这是哪一年的事情呢？

俞：这是1965年的事情。他（冯）不久就去搞“四清”了。

冯：在1964年的10月。

俞：张前没干几个月就去参加“四清”了，之后就没有人负责，又推到我这儿



1965年春节，参加长安县社教的冯文慈（后排右二）在西安教师进修学院与中国院江村工作组成员合影（俞玉姿供图）

来了。其他的主要就是李西安，他的（人事）关系没有过来，总是参加活动。我们主要是请外人来上课，我们对亚非拉的教学方案都送到教育部去批。除了音乐的，共同课有亚非拉的政治文化概论，这个共同课我们请的是最有名的经济学家陈翰笙，他在这里一直兼课到“文化大革命”开始。这是关鹤童他们写的信，我亲自到他家里去请的，他当时一口就答应了。他曾是国际关系学院的院长，政治经济学学者。各类的讲座都是关鹤童、马可他们出点子，我们执行就行了。首先是外语，亚非拉的外语，关鹤童他们就是说亚非拉专业一定要外语好，每个人都定外语语种，严安思是法语，找李惠年教。关鹤童他们的办学思想还是很不错的，要学校里自己挖掘人才，我们学校有李惠年，留法回来的，一直也没教声乐课，她的法文很好，所以叫她来教法文课，也是我去请的。几个“右派”，如金继文，日文很好的；晏新民，英文很好的。关鹤童就叫我去把他们弄来，请他们翻译。他们是按照《格罗夫词典》翻译，亚非拉同我们有密切关系的国家，如菲律宾、印尼等等，他们都翻译，那几个人一下子有了事儿干，政治上也信任他们。当时翻译了好多资料，搞的亚非拉音乐目录、索引，都有这么一大摞，都在那里。这些资料，他们全部交公，存在院资料室。一直到80年代，中央院搞亚非拉的人都曾用过这些资料。金继文日文翻译得挺好的，资料积累、敬业精神真的可嘉得很。1964年下半年，沈知白来的时候，安波的意思就是把他留下来负责亚非拉专业的工作，做个顾问。沈知白不来了，以后赵佳梓[①]来了，就专门到我们学校参加我们的工作了。他觉得来这里比他一个人在上海好，我们说有翻译材料，他都弄一份走。我们分工，中央人民广播电台的所有亚非拉的音响资料，赵佳梓全部复制了。他复制的时候，我就给我们学校录音室的人讲，赵佳梓来借钢丝录音盘，你就给他两个盘，代我们复制一份。他复制的资料很多，可惜钢丝录音在“文革”中全部没有了。赵佳梓留了好多资料。[②]

---

① 赵佳梓（1934— ），音乐学家。1962年毕业于上海音乐学院，在五六十年代长期跟随沈知白先生学习东方音乐，80年代赴印度留学。曾担任上海音乐学院音乐研究所所长，博士生导师。

② 关于此事，可以参阅赵佳梓先生的追述文章《沈先生是如何教我研究东方音乐的》，载《沈知白音乐论文集》，上海音乐出版社1994年版，第444页。



2006年10月，祝贺冯先生八十华诞时合影（左起：张雪、俞玉姿、孟维平、冯文慈、姚思源、金铁霖）

陈：赵佳梓待了多长时间？

俞：时间很久，他还参加我们支部的工作，1964年底，我就让他做一年级的班主任了。一直到了1966年“文革”开始，他的关系都转到我们这里来了，支部生活和我们一起。他过来主要是为他们学校建立亚非拉（专业）打基础，这是沈知白交给他的任务，先要把我们学校的资料都弄走，我们那个时候也很开放、很合作，他给我们，我们也给他。

访者按语：

20世纪50年代的艺术高等教育，除却一直办学至今的中央音乐学院、上海音乐学院（曾一度改称中央音乐学院上海分院、华东分院，1956年改为现名）等院校，原来的北京师范大学音乐系、北京艺术师范学院、北京艺术学院等机构已经远离我们的视线。冯文慈先生作为当时这些教育机构的亲历者、骨干教师，为我们回顾了共和国成立初期北京高等艺术教育的变迁、演化，使我们对于这一历史时期的音乐教育历程有了较为明晰的认识。尤为难得的是，通过冯先生的讲述，使我们对于20世纪60年代音乐教育领域首度以国家层面构划中国民族音乐教育体系之时，以安波、马可、关鹤童为主的一批音乐家对于音乐理论专业、亚非拉音乐方向的高度重视，使得在各方面条件殊为艰难的情况下，开辟了音乐学术的新的探索方

向，且培养、锻炼了一批专业人才，积累了可贵的资料；他们所规划的教育蓝图，即使以21世纪的今天来观之，亦处于先进行列。虽然亲历者个人的口述难免会出现疏漏抑或偏颇，但作为“口述史料”，冯先生如上的述说还是极为难能可贵的。

第三章

特殊年代里难以忘却的记忆

采访时间：2015年4月3日、6月19日、6月26日15:00—18：20

访者导语：在1966—1976年间发生的事情，对于这个国家、这个民族都是一段值得永远铭记的历史教训，对生长于斯的每位公民或每个行业来说也莫不如此。但及于从事历史学认知的人士来讲，其最为基本的设想则是：连贯的历史不应于此中断。本着这种最为朴素的想法，访者将这一“特殊年代”里冯文慈先生的所历所感亦列为访谈的专题之一，其意图就是希望借助冯先生的回顾，能够帮助我们串联起更为丰满且连贯的中国现代音乐史事。

一、学院在动荡之初的教学

陈：这次主要是围绕“文革”阶段大约十来年之间的事情来谈。1966年6月“文革”开始之后，就北京的音乐理论界您接触到的情况是怎样的?

冯：这个问题太大，想不清楚，真的是想不清楚。

陈：中国院当时的情况如何呢?

俞：我插一句，提醒他一下。你1966年，那时候批“三家村”啊！他（冯）就带着学生何善昭、王恒奎他们，带着学生到研究所去，就搞批判，一面上课，一面搞批判，搞音乐现状课。马可当时强调就是要搞音乐现状研究，所以专门开了这门课，实际上就像当代（音乐）史，就是说对当时音乐现

状的研究，然后你就带一拨人要搞调查就去研究所了嘛，这是在“文革”前夕。

冯：就说那个6月。从中国院来说，“文化大革命”开始是在6月初，上旬里，所谓“6·7大字报”[①]。在这之前，系主任关鹤童曾有过指示，或者说决定，当时下边这个支部书记呀，包括我也都同意了，就是开这个现状课。

俞：叫“音乐现状研究”。

陈：这个课的名字就叫“音乐现状研究”？

冯：我记不准了，可能就是这样。

俞：这个课不光是关鹤童，主要是马可的决定。你这里好多重要的材料，理论系现状课的参考文献，你们先是去搞音乐概论教材，后来才改变成“音乐现状研究”的。理论系是1966年3月份，根据关鹤童的指示，搞音乐理论教材。

冯：开了这个课，当时由我负责高班的课。我和一、二年级那个时候没有接触，高班的学生，这里面不晓得你还有没有比较熟悉的。像五年级的何善昭，现在在广播电台；还有一个王恒奎，在四川的文化局；范西姆，也叫范青如，是壮族的，有点小名气的文化干部，比这些汉族的学生名气还大，他（后来）还来中国院做过什么讲座。

陈：您说的是范西姆？

---

① “6·7大字报”，指“文革”初期的1966年6月7日，中国音乐学院第一批揭露本院党委内所谓“黑帮”的大字报出台，院党委开始瘫痪，学院陷于混乱。见李雁宾、王照乾《中国音乐学院》，中华人民共和国文化部教育科技司编《中国高等艺术院校简史集》，浙江美术学院出版社1991年版。



1965年11月21日，带领学生在河北晋县管洽村调研时合影［前排：马可（右三）、关鹤童（左二）；后排右起：冯文慈、韩建邠、军驰、王永全（右五）、何善昭（右七）、王安华、赵玉龙、乔建中、李吉提、甘亚梅。俞玉姿供图］

冯：对。他有两个名字，“西姆”大概是他壮族的那个称呼，还有一个汉族的名字叫范青如。[①]习惯上都叫范西姆，但是“西姆”看起来不像汉族名字，特别是这个“姆”字还不好发音，没有深问过他。还有一个庄春江，现在在福建省音协；还有一个王安华，据说是在四川的一所舞蹈学校；还有一个赵玉龙，在四川，好像是峨眉（电影）制片厂；还有一个黄大岗，这个你知道。跟他们一块儿上课的还有四年级的，四年级就是后来插班的乔建中也在其中，他现在已经大名鼎鼎了。

陈：1966年开始，他们就已是高班学生?

冯：对。像乔建中，是从西安转学来的，往下留了一级，他本来也应该五年级的，他从二胡专业转过来，愿意低一班，那就在四年级了。还有些人，现在没有说全，需要的时候再补充。这个“现状研究”课，当时我的体会，也是马可、关鹤童他们从延安鲁艺带来的学风。安波在建院之后，很

① 范西姆（1939— ），即范青如。广西凭祥人，壮族。民族音乐学家、作曲家。1966年毕业于中国音乐学院音乐理论系。

快就去世了。1964年建院，1965年不到暑假就去世了，所以以后很少提到他。[①]这个“现状研究”呢，当时就曾经由我还有王永全，带着这几个学生到河北晋县做过调查研究，因为晋县在抗日战争时期革命文艺搞得比较好，所以就对他们怎么样组织剧团、谁演的《白毛女》等等这些活动，做过调查研究。这个对同学有实际锻炼的好处，以后就可以知道调查研究怎么做。回来之后，还上“现状研究”，这也是根据关鹤童的意见开的课。

陈：这些课具体是在何时开设的呢?

俞：在1966年之前，“6·7”以后就不开课了，“6·7大字报”以后就乱了，没有课了。

冯：“文化大革命”之前不太久，具体的月份记不清楚了。

陈：总之是在“文革”开始之前。去晋县调研是您带队吗？由您主要来负责？这个课是怎样上的?

冯：当时那个课堂就是搞了个新鲜办法。在当时发表的各种文章很多，后来被批评为把“文革”引向邪路，引向学术讨论，有这么批判的。我们当时呢，就是带领学生，读这些发表的文章。

陈：这门课程的意图就是多关注现实中的音乐生活?

冯：对。当时这个“现状研究”也就是四、五年级上，一、二年级刚开始没有设这个课。这个课就是找来文章大家读、谈感想。管这个课的教师，当时主要是我，记得好像是做一个结论性的意见：哪点很重要，哪点值得注

---

① 安波（1915—1965），山东牟平人。作曲家、音乐理论家、音乐教育家。1938年入延安鲁艺音乐系学习，后任教员、研究员。历任冀察热辽鲁艺学院院长、东北鲁艺音乐部长、东北人艺院长，1964年担任新成立的中国音乐学院首任院长。1965年6月18日因病去世。代表作有秧歌剧《兄妹开荒》，歌剧《纪念碑》，歌曲《拥军花鼓》等。编著有《秦腔音乐》《关于陕北说书音乐》等。

意，哪点还可以深入研究，或者哪点不够妥当……

陈：这等于是一门阅读研讨课?

冯：对。这也是改变过去由教师单面讲、学生单面听的上课方法，由大家自由发表意见。

陈：这种上课方式在原来的中国院理论系也没有出现过?

冯：没有。

俞：这个方法主要是马可提议的，他要讲“十七年来音乐战线上的两条路线斗争”，讲这个大课，一、二年级及教师都听。后来形势发展，又批判《海瑞罢官》，当时主席的“两个批示”[①]下来了，就开展批判，他好像是受中宣部的领导要求要搞评论组，他就希望学校也能开始搞这个，作为现状研究，让学生进行实践，也进行理论的锻炼，所以就搞这个课；后来主要由马可主讲，四年级、五年级是你（冯）负责组织讨论，一、二年级就分给了林凌风和我。他（马可）的意思就是学生、教师一起参加大批判，你刚开始的时候不是光搞这个，是关鹤童叫你搞个啥？带着高班学生去音乐研究所住了，后来就变了。

冯：去做的就是“现状研究”，其实这个方式对当时传统的教学来说比较新鲜。按说也不算新鲜，因为你这个方式不但在延安有，在苏联也有过，西方也有，这个形式不算太特别，就是（在当时）中国的传统大学里面用得比较少，但是也不是没有，问题就是你这个形式装的是什么内容，这个是要紧的。当时就是采用这样的形式，后来发展发展“文革”的风暴就来了，就跟过去不一样了，然后就停课闹革命，批判教师、抄家了……这些

---

① “两个批示”，指毛泽东于1963年12月关于艺术工作方面存在的问题给时任中共北京市委负责人彭真、刘仁的批示和1964年6月在中宣部《关于全国文联和各协会整风情况的报告（草案）》上的批示。

都来了，那就只好停课了，我们就等于靠边站了。

陈：这个课上了有一学期吗？

冯：我现在一下都记不了那么清楚。所有带点儿正规上课形式的东西，只要是我比较系统的发言，都有一个提纲，那时候一般都是用400字的稿纸写的，事后整理了把它一订，这个东西到"文化革命"，到现在、都没有损坏，提纲、讲稿至少大部分都还留着。她刚才说的还在就是指的这些东西，你看看你将来如果需要的话，再让老俞慢慢找。

陈：这个课开了一次，因为"文革"而中断，课的内容就是围绕当时的现实音乐生活？

冯：包括整个"文化大革命"停课闹革命以前这一段，所谓很多的学术批判啊，"三化"讨论：革命化、民族化、群众化，包括这些内容。后来受到批评的关于法国印象派的讨论，都在里面。

陈："文革"来了之后就等于是什么课都没有了？

冯：没有了，停课了，所谓"停课闹革命"。我记得初期很明显的就是，也没事啊，我去学校干什么去？所以就在家待着。当时就有个学生、一个教师来揪我了，到家里揪我了，说你不能在家待着，你要上学校去，还得闹革命。后来，还有附中的小孩儿来抄家什么的。他们倒是没有乱动手，我们也比较主动，就把当时认为"苏修"啊——因为我在中央院听过"苏修课"，姑且这么叫吧，就这么一起出去玩儿啊、照的相啊，把这些照片都拿走了，这些资料损失了一些，损失的不算太大，还有些是自己怕麻烦自己销毁的。包括新中国成立前，那时候在师大搞群众性的歌咏活动，印的歌篇，有的没有了。这也怪自己胆子过于小了，怕麻烦，怕他一抄去乱七八糟一毁一烧，不就更麻烦吗？就自己主动吧，清理吧，所以就清理掉了，这是个损失。所以，我印象就是新中国成立前，我在师范大学（组织）群众活动，当时成立了一个"群声"合唱团，这个合唱团有一年或者

一年多吧，当时那些歌篇没有了，这资料没有了。你要是想搜集其实也有可能，你就得找那些老同学，问人家谁还留着啊，你就去复印，我后来也没有做这个工作，事情的发展，一步跟着一步，也没来得及做就算了。反正今天如果把这个过去的歌集子拿出来，翻一遍，大体都还能记得，在学生运动当中唱过的是哪一些（作品），大体上错不了，就是这些《歌集》啊我的印象，就是解放军的一个什么机构编的，四大本《革命歌曲集》，那个是搜罗得比较全的，要不然你当时怎么下手啊！

陈："文革"开始之后，停课、闹革命，学校的老师处于什么样的状况？

冯：教师已经靠边站了。学生的"大串联"，什么上火车不要钱，主要是在1966年的初冬开始的，大约在11月的样子，有些年轻教师跟着他们也去了，或者自己（觉得）年轻，看起来跟学生差不多，就去了。像我知道的，当时中国院的李文珍，她就去了。"大串联"，我们当然就不去了，这把年纪一看就不是青年学生，没有去。"串联"之前这个阶段，还有过工宣队、军宣队。这个时间是工宣队先入驻，还是军宣队先入驻，我现在一下子不太清楚了，得想一想才能想清楚，反正军宣队来了就是一个班长，带着作曲系的一班学生还有音乐理论系的一班学生，就在那儿学习什么最新的指示啊；工宣队就是工人师傅来了。当时讲老实话，我们的心态也没觉得他们能说出个一朵花来、说出个四五六来。

陈：但是学生要听他们说，那是一种"革命的行为"。

冯：这时我自己心里在想，他不也就是照着《人民日报》这么宣讲一通，也不可能讲出新鲜的东西。解放军来了，具体落到班上，也就是个班长，小青年大概二十岁出头；工人师傅有的年岁大一些，四十来岁的有，三十多岁的也有。说我当时实际的思想情况，工宣队来的时间比较短，这个工人师傅来呢，他就是具体到你这个班，也有的时候换人，今天一个，过俩月又换一个；今天来的是白师傅，明天又是蓝师傅，后天又是谁，是这样的。我自己对工人师傅的直观印象，觉得也没什么特殊的好感，也没什么恶感，有的你跟他一块办事啊，请假啊，他也是很通人情的；但是也有的呢



1969年10月，胸佩时代徽章，姐弟五人拍摄了合影（俞玉姿供图）

脸若冰霜，你总感觉到他身上带有一股阴气，好像他在那儿提防着你，是不是你会害他，还是你要怎么胡作非为——有的工人师傅会给你这种感觉。

陈："文革"开始之后，学生在那里"闹革命"，而教师很多是有自己的专业的，不可能彻底荒芜，也不练琴了，也不写作了，不会这样吧?

冯：这个怎么说，也没有谁规定，情况各有万千吧。像我当时是这样，初期还在一块儿开批判会，批判就是针对这些教师。这理论系高班的学生，比搞声乐、器乐的要好一些，这是我后来总结起来、观察到的。我的印象，搞钢琴、民乐就是搞器乐的人他有一种职业的习惯，他要弄清楚一个事情，弄好演奏，他得认认真真下功夫，他才能够把他这个专业有希望搞得好一点儿、认识得深一点儿，这是专业带给学生不同的习惯。这搞声乐，这个专业的性质容易使得……就是走这个相信直感、相信天赋、相信嗓子，就是凭直觉，就是这样。音乐理论系的学生真正在逻辑思维上胡闹的少，是个别的。我讲过一个例子，（理论系）只有一个五年级的学生——那个学生我后来还想，不晓得他脑子有点儿毛病还是怎么的，他们班的同学没有一个是像他一样的。

陈：那可能是个例外。"文革"开始之后，在林彪出事之前的几年里，中国院是怎样一种情况?

冯：初期都是照常上班，成了坐班制了，不管哪个教室是你们专用的，坐在那儿看书、读《毛选》，就是这样。有一阵我觉得“老三篇”[①]一直那么背也背不出花儿来，我也已经会背了，就找一本中英文对照的——你可以趁此机会练练英文，起码在“老三篇”的范围内可以熟悉一下。

陈：这也有好几年的时间，从1966年到1970年之间也有四年时间呢！

冯：后来就下部队了。

陈：下部队是哪一年啊？

冯：是在1970年的“五二〇”。这个记不错的。

陈：这也有四年时间，大家就坐班、参加各种政治学习？

冯：说得仔细一点儿，最初停课闹革命，就是找个教室开会，有人主持，批判教师。比如说，冯文慈整理的王光祈的资料——也不是王光祈的，也不是我的，是王光祈整理的——其中有些材料呢，就提到国民党政府的报道，一些新闻资料，其中就是说“朱毛”怎么着，这个就可以批判半天。这“朱毛”怎么着也不是我冯文慈的罪过，也不是王光祈的罪过，它是客观如实地反映这个（历史）。

陈：这样的批判生活，还得就着音乐界的范围来寻找话题？

冯：俗话说就是“没话找话”。

① “老三篇”，指毛泽东于共和国成立之前所发表的《为人民服务》《纪念白求恩》《愚公移山》三篇短文，主要阐述了中国共产党“为人民服务”“毫不利己，专门利人”以及“艰苦奋斗”的理念。

陈：这样的政治学习也持续了好几年？

冯：没有没有，因为到了1966年的冬天，就是毛主席有个什么指示，学生停课闹革命，要接触社会，大概就这个意思吧。因此呢，那个时候坐火车不要钱、大串联，学生趁着这个机会就出去了。说得好一点儿，深入中国社会，去调查研究；当然也趁机会游山玩水，也可以；也有的青年教师跟学生搭伴就一块儿走了。

陈：前几年“文革”的动荡对中国院造成的直接损失、损害是什么？

冯：我觉得是收获还是损失，主要是从学生的思维，一个是他的知识是不是增加了，另外他的思维是不是能够训练得好一些；光是知识增加了，只是知识的篓子大了一点儿，也不见得就怎么样，对不对？你如果思维在那儿不走正道，走歪门邪道，还是越走越坏。一个是知识量的积累，一个是思维能力的训练，这方面也可以说是因人而异。我们呢，多半是这样：有一阵，学生大部分都走了，也没什么事，我们就在家待着，也没有班好上；学校嘛，上课就是到教室，你那儿又没有宿舍，没有课上，你连个待的地方都没有，就是这样。所以，有一阵倒真是没事，我们又不能去“大串联”，学校也没课上，学生也不来揪你，学校也没人管，你来学习什么？没有。

陈：在“文革”的前几年，相对来说对教师的冲击没有那么大？

冯：也不能这么说，因为从1966年到1970年的“五二〇”，这四年时间就是老一套的学习、劳动、批判，这么样就过来了。

陈：不停地找借口，让大家围绕一些问题来学习，来改造自己的思想；学生搞“大串联”。教师呢，我的意思是，有没有造成什么像上海院那样巨大的灾难？

冯：中国院也有，两个青年教师自杀了，但是没有像沈知白那样著名的教授。

陈：上海音乐学院在“文革”里有一二十位教职工含冤离世，连贺绿汀的小女

儿（贺晓秋）都被迫害致死，损失很大。[1]

冯：中国院一个自杀的是个女教师，钢琴教师，为人和善，教学认真，作为她本人的弱点呢，这个人有点脆弱，逼她承认是“五一六”分子，她受不了，跳昆明湖了，她叫华平。还有一个姓伦的，伦启品，是个好小伙子，他好像是附中刚刚毕业，大本还没升。军宣队进来后审查他，说他是“五一六”，就限制他自由，那天他就上到东楼，东楼是三层，西面楼是四层，不一样；他上到东楼的楼顶，跳下来去世了。很痛心，震动很大。

陈：这些都是“文革”初期发生的事？

冯：日期我记不太准了，也不是太早，因为军宣队入校，大约是1970年3月，已开始清查“五一六”。据我记得，自杀的就这两个，后来下到1855这个部队，就是去“军粮城”。

二、“军粮城”的特殊时期

陈：您说的这个就是1970年的“五二〇”？整个中国音乐学院的教师都去了？

冯：对，下到那儿，就按照部队的编制，班、排、连建制。其间有自杀未遂的，这个我知道。

陈：只是中国音乐学院吗？还有别的人也来到这里吗？

冯：据我们后来知道，只有中国音乐学院。

---

① 常受宗主编：《上海音乐学院大事记、名人录》（1927—1990），上海音乐学院1997年11月（内部资料）。

陈：教师大多都是有家庭的，怎样安排呢？像您和俞老师一起下去的？

冯：一块儿下去的。我们跟单身的没什么区别，我在我的班、排、连，她在她的班、排、连，必要的时候还给老俞调到别的连队，怕我们串联，搞“攻守同盟”，不老实交代。

陈：当时下去的时候，中国院的教职工有多少人？

冯：我都说不清楚，反正包括附中的教师也下去了。附中的学生怎么样了，我现在没印象了，因为我们是在二连，附中是在一连。

陈：这次下去的都是教职工，没有学生？

冯：有学生，本科的学生也都下去了。

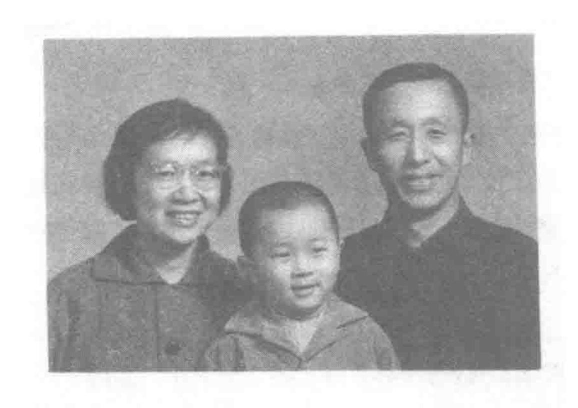
陈：1966年之后不招生了，在校学生一直还在学校？

冯：一同下去。所以后来这些学生，说是中国院毕业生，实际他真正的专业音乐教育只受了一两年，晚期的学生是这样，早期的到了四五年级，那就差不多了。他们后来所谓接受这个再教育，跟我们在的地方还不一样，我们在军粮城，高班的学生是在（河北）宣化，他们在那儿接受再教育。

陈：在军粮城的还主要是教职工？高班的学生都在宣化？

冯：高班的学生一部分在那儿，但是低班的学生跟教师一块儿在军粮城。当初为什么这么划分，我们也不知道。不但是划分在一块儿，分班在一块儿，连住处都在一块儿。

陈：老师和低班学生安排在一块儿？



1972年5月，特殊时期难得的“全家福”（俞玉姿供图）

冯：像我，我们全家都下去了。她住她的女宿舍，我和其他的男同学住在男宿舍。

陈：当时冯丹[1]只有两岁，他也跟着下去了？

冯：不是，那我们得想办法，下去之前先要安排好，所以就将冯丹寄托到天津我的姐姐那里。到时候这个姐姐也要下乡了，就换一个姐姐，就是这么动荡来动荡去。

陈：当时下乡的时候怎么贯彻精神的，有没有说具体的时间？有没有下乡时间的限制？

冯：过去一般的像艺术院校、高校，按照惯例、过去的老套子是两周。这个接受两周劳动锻炼，回来就完了；再去转过一年，也许轮到你，也许轮到别人，就是这样，偶尔有破例的情况。这次跟过去不一样，“文化大革命”不知道持续多久，那你就整个都准备吧，所以就说把家里打点好，

① 冯丹（1968— ），冯文慈夫妇的独子。钢琴演奏家。自小学习钢琴，先后毕业于中央音乐学院附小、附中，1990年毕业于中央音乐学院钢琴系。后在中央乐团交响乐队任演奏员，1996年始在中国交响乐团任演奏员，同时受聘为中央音乐学院乐队学院客座教授。

托付给邻居。

陈：所以您住的地方就锁了门，房子就空了。

冯：托付给邻居就完了。包括后来查“五一六”，问：“你家有没有反动文件？”我说：“没有。”我没参加“五一六”，他不相信，要搜查——严格说，这是违法的。

俞：避开我们，到邻居家里——我们走的时候把钥匙交给邻居——他们告诉邻居，欺骗说我们叫他们拿东西，这样去变相地搜查，把我们家的东西翻得一塌糊涂。

陈：那是属于军宣队还是工宣队什么人干的吗？

冯：军宣队和造反派干的。

俞：去到家里搜查的是所谓“革委会”的人，造反派。

冯：决定得由军宣队下达。

陈：大家在军粮城待了有一年多时间？

俞：两年多，1970年5月下旬走的，这个事儿在校史上都有的，到林彪事件以后才开始有人回来的。[①]

冯：你（俞）说哪一年回来？

俞：咱们回来得晚，但是实际上清查“五一六”在林彪事件之后搞不下去了，1971年的冬天，但是1972年还是在搞，到秋天，部队领导下来调查，召开

① 李雁宾、王照乾：《中国音乐学院》，载《中国高等艺术院校简史集》。

会议宣布纠正。咱们回来都已经是1973年春了。你是因为文化部搞那个“简史”给你调回来了，后来陆续都回来了，最早的就是“五七艺大”调人的，他们1972年就回来了，咱们是最晚回来的。

陈：1972年的时候，陆续在各种情况下，就回来了。大家回城的时间不统一。

俞：“五七艺大”需要啊！

陈：“五七艺大”是1973年才成立的。

俞：“五七艺大”之前还有一个五七艺术学校。[①]被调的人比较早就回来了。

陈：在那里待得最短的也超过了一年？

冯：最短的是谁我们不知道。我们是从1970年的“五二〇”下去的，到1973年春回来，算回来比较晚的。早的有演出啦，谁谁谁回去；有什么任务啦，谁谁谁回去。这样的。

俞：我们一直在那里被批判和劳动。

陈：这个时间是将近三年的时间，大家都是一个学校的，都还是相识的。

冯：你这个言论（在当时）有点“阶级斗争熄灭论”了。虽然都是一个单位的，但是按照当时的观点，这里面有好人、坏人，有革命派、反动派。

陈：还有军队的同志看守？

---

① “中央五七艺术学校”，“文革”期间在江青的提议下，经中央政治局讨论，毛泽东批准试办的一所综合性艺术学校，由音乐队、舞蹈队、京剧队、电影队组成。该校于1970年1月开始筹建工作。其中的“音乐队”于1972年10月改称“音乐系”，1973年11月在该系的基础上组建成立“中央五七艺术大学音乐学院”。见孙继南编著《中国近现代音乐教育史纪年（1840—2000）》（增订本），山东教育出版社2004年版，第233—237页。

冯：军队的不叫“看守”，是“领导”。

陈：大家又不是劳改犯，就是在那里接受“再教育”嘛。

俞：有的比（对待）劳改犯还厉害啊。

陈：反正是半军事化的生活，比如说军号声一吹大家就早起……

俞：那是普通人，我们都不行的，被办学习班时就都关在另外一个屋子去待着，天天去读毛主席著作，读《南京政府向何处去》（1949年4月4日），读这些，叫你投降。让你交代“五一六”问题，那个就很厉害。我是亲身受过批斗的。

陈：三年之内比较代表性的一天是怎样的过法呢？可以举一个例子。

冯：比如说吧，我当时是四十多岁，算是身体还可以。1966年“文化革命”时，我就四十岁整，然后到1970年就四十多岁了。这种情况下，没有被照顾，跟同学住在同样的土坯房里，住的是学校的上下床，由学校搬过去的钢架木板床，跟学生在一起，编到一个房间里。我的印象，当时的双层床还不至于上边也住着人，可能上边没有，这个记不太准确了。反正每个人没有书桌，就放个《毛主席语录》《毛泽东选集》。

陈：“文革”的前期在军粮城，三年内比较代表性的一天大致是怎样一种生活的体现呢？

冯：睡眠是保证的，吃饭是保证的，午觉是保证的。像我当时四十出头了，跟二十来岁年轻的男生住在一个宿舍里。一个宿舍，那时候大约住十个人吧，它是这样的，单个的床和并排的床这么样间插安排，一排要是五张就是十个人，四张是八个人，有时候两个床并着，有的时候单个，这么样。宿舍的面积呢，反正床安排完了没什么剩余地方，没有桌子——所谓桌

子，因为这个床是用土坯架起来的。比如说五块土坯，那么土坯之间就有一个像苇子那样的帘子，那个帘子就夹在土坯中间，上面放几本《毛选》啊、笔记本、茶杯，这些就可以了。

陈：这样一天，您就描述一下代表性的一天会是怎样的状况吧，我们认识的会直观一些。

冯：大概就是这么两类，一类就是有劳动活儿的，像刚去的时候还有什么插秧、收麦、收稻啊，有这些活儿；一类是农活儿干完了，没有了，就是（组织）学习、批判。分这样两类情况。日常安排倒不是特别紧张，受不了。正常的吧，还是有午觉，你要能睡着，那就够睡的了；你别有什么毛病，那就麻烦了，没有失眠，没有吃不下东西，反正当时就是大锅饭菜。我给你举个典型的例子，我这个人不能吃海鲜，你们再怎么觉得鲜，我不能下咽，我甚至于怕闻味；连河鲜我都不吃，或者不喜欢；河鱼能吃，不喜欢；河虾也不愿意吃。日常的生活，从小时候就这个习惯。但到军粮城了，因为你没有任何自己做伙食的可能了，只能吃那儿的，那么我就有一次下了决心把河虾也吃了。那吃起来真是不愿意吃，但是想着为了健康，自己克服吧！河虾就是派董维松等人在住处边上河里面捞的，倒都是活的，没问题，炸炸炒炒就吃了，没有别的补充。那时候，早期还有假期，我就请假回家看牙的时候，我家不正好在天津嘛，早期请假还可以，就是要及时回来，得准时到达，哪怕（深夜）11点了，当天也得准时赶回来。

陈：这种劳动和政治学习，在这两三年里没有什么音乐专业上的探讨、学习了吗?

冯：大约在1972年后，有一段比较松散了，劳动的活儿也没有了，冬天农闲了，好像毛主席“老三篇”早都背下来了，也没什么好学的了，有一阵就叫大家恢复“天天练”，学习声乐的唱一唱，二胡拉一拉，钢琴没办法。教师“天天练”的时候一天也就一个钟头，你愿意看点什么就看点什么，一般也不带小说，免得麻烦，看看毛著啊这些，也就完了。

陈：声乐之类的方向还能练练。这种情况，搞理论研究的也谈不上。

冯：那你看本人，你要有那个决心、有那个精力，你愿意搞一点儿也可以。一般不见有谁搞，生活只要没有特殊情况，不是特别紧张，都是按时起床，吃早饭，然后天天读啊、学习、批判、开讨论会什么的。最要命的就是，对我们来说，到了让你交代问题的时候，你要能够挺得过去。有一个例子，茅匡平就是作曲系的年轻教师，比我晚毕业三年，他原来是张肖虎的手下，配器什么的帮着他（张）。他是自杀未遂。你要是精神挺不过去那就完了，自己精神垮了。据说是——我们不知道，是后来听说的，据说有一天，他自己悄悄出去了，喝洗衣粉还是什么，自杀未遂——他挺不过去了。我们俩的表现不太一样，老俞就是死硬派，你问我，我没有，我没什么好交代的，我也没填表，我也没反对周总理；我是被认为“老奸巨猾”，这个是在后来的总结大会上，一个团级的教导员说的，说冯文慈就是“老奸巨猾”，其实那个时候我还不到五十岁，四十多岁。为什么“老奸巨猾”呢？我当时思想逻辑是这样的，你说我是“五一六”，我说了我不是，你后来也不问我了，就是你交代吧，你交代“五一六”的问题，我说我想不起来。“你填过表没有？”“没有。”“你参加过什么会议没有？”“我不记得，没有。”我就这样就完了，你再怎么问我，就这样，说我想不起来了。

陈：在这几年里面，基本上音乐领域的业务不提，大家就是思想学习，还是以自我批评式的？

冯：你这个话不太准确，不是自我批评式的，而是说被认为反动派的人，你就是要交代问题，刚才不是举例来说了嘛，有的时候广播就给你念了，什么“杜聿明啊你哪里去啊”，就是《毛选》里那段，就是杜聿明快被攻下来的时候那个广播稿。[①]那么你要是属于“左派”，你忙活你的事吧，就是搞专案啊、批判啊、斗争什么的。当时我所受的待遇，简单说，这种情况最多，一个老师一个同学，当然都是被认为是“左派”，每天定时来审查

① 此指1948年12月淮海战役时期为中原人民解放军司令部、华东人民解放军司令部书写的广播稿《敦促杜聿明等投降书》，《毛泽东选集》（第4卷），人民出版社1966年版。

我这个“右派”，让我来交代，说我参加了“五一六”。后来日子长了，我也没有什么交代的，反正也没有所谓密室可以供你使用，就是一长串屋子，大概有那么六七间、五六间连着用，男宿舍嘛就是摆满了床，等到审查我的时候，就调到顶头的一间，比较清静了，没有别人，把我往那儿一领，还是允许坐着，我自己带了马扎，他们这两位也是带两个马扎，就说“你交代吧”，我说“我没有。我记不起来，我没有”。

陈：军粮城时期的领导机构是什么?

冯：我的简单理解，就是把权交给解放军了。我们下去的时候在1855部队，最高一级是团还是什么，我都记不清楚了。因为连应该是叫指导员，营是叫什么，最高级大概是团吧，叫教导员还是叫什么。

陈：团里是政委，营是教导员，连里称指导员。

冯：那我没记准。两个“左派”的，一个老师，一个学生，审查我让我交代，就是“五一六”的问题。他俩就说：“你还说你没参加？谁谁谁都交代了！”

陈：这两个人都是中国音乐学院的?

冯：都是两个大熟人啊!

陈：这时候由军队来左右局势，你们自己只要不打起来就行?

冯：这时候哪派都不参加了，不起作用了，谁跟谁也打不起来，所谓憎恨也好，亲密也好，都是心里分。

陈：在军粮城这里，院系领导怎么体现他们的身份?

冯：我简单地说，学校的“旧党委”，在“文革”一开始不就等于被翻案了

吗？翻案就等于把他们都推倒、赶出去了，后来又让他们归校了，往头上浇黑墨水，我们也陪着，附中小孩儿就这么样“闹革命”，用黑墨汁从我们头上浇下来，整个墨汁把衬衣都浇黑了，回家怎么办，只好盥洗室洗一洗。她（俞）把头发都给剪了，成了阴阳头，一半推光了，一半又留着。阴阳头怎么办呢？找个好人借个帽子，借个男同志的帽子，那天是借的杨鸿年的帽子回的和平里家，然后自己转天再买一顶。我那时候最担心的就是上汽车——没法不坐汽车，从学校回和平里，那最快也要40分钟，将近一个钟头——我就怕上车，（万一）在路上红卫兵给她帽子一揭，非得要开个临时斗争会不可。那时候都是什么“黑帮”“地主婆”才有这种“待遇”。

陈：那时候在军粮城，学校里面都是一盘散沙？总要有人和部队沟通吧？

冯：根据我的观察，当时学校领导原来是所谓“旧党委”，具体负责人就是叶茵，下了军粮城，叶茵已被批判为“黑帮”，怎么下去的？在哪儿？我都不清楚，大概他们有另外一个地方。她当然不起作用了，那么谁起作用呢？就是部队的依靠（学院）的所谓“左派”。

三、回城了，大家可以做些音乐的事儿

陈：1973年初回北京，军粮城的事情于三年之后就告一段落了。回来的人是不是进入到“五七艺大”的人会多一些？

冯：你说得太简单了一点儿，或者跟我们的直观不是一回事。我现在从我的直观感受说起，这不是没完没了地审查吗？当时还有什么精神失常的，还有自杀未遂的。我呢，反正表现出来就是“老油条”。我的逻辑在这儿，你认为我有问题，没有根据你就宣布了，我也没有根据来否定你，因为你不说理由啊，我也没办法讲理由啊，是不是，每天就是三个小马扎，往一块儿一凑，“你交代吧”，我说“我想不起来交代什么”。具体的人现在没

什么可保密的，你这个年龄对当时的人也不知道。

我给你讲个小故事、细节，就说明“文化大革命”造成这个人际间的隔阂：这个审查我的人，不止一次在我们开会的时候，就三人开小会，把“连篇累牍”念成连篇累“续”（读音），我都不好意思纠正他。我纠正他，得不到好结果——“你这个反革命派，你还有什么好神气的？”我就不说话了。

陈：那个时候，他们整体的文化功底，谈不上，在那种情况下也能理解。1973年回来之后，和“五七艺大”的建立有关系吗？

冯：“五七艺大”究竟算什么时候，我都搞不清了。

陈：应该是在1973年的春夏天宣布成立的吧。

冯：可能是9月吧。因为是这样的，这个军粮城到1971年以后，大概是林彪摔死后不久，召开党员十七级干部的大会。

陈：1973年“中央五七艺术大学”成立了，江青是名誉校长，于会泳是实际负责人。[①]

冯：这我都不知道。

陈：您没有参加“五七艺大”？

冯：谁是名誉、谁是管事的校长，我都不知道，我到今天还是第一次听你说。那时候反正“五七艺大”是知道的，还知道中国院没有了，并到中央院去

---

① 1973年8月13日，国务院批准中央直属9所艺术院校合并，总称“中央五七艺术大学”，下设三院三校：音乐学院、戏剧学院、美术学院和戏曲学校、舞蹈学校、电影学校。该校于同年11月正式成立，由江青担任名誉校长，于会泳、浩亮、刘庆棠、王曼恬任副校长。四年后的1977年12月被撤销建制，恢复原有的6所艺术院校的格局。详见孙继南编著《中国近现代音乐教育史纪年（1840—2000）》（增订本），第237、243页。

了。这个反正就是江青抓权呗！

陈：也就是说，您回去和“五七艺大”没有什么关系？

冯：对。对我有点影响的是什么呢，林彪事件在军粮城那里公布了以后，这个形势有了大的改观，不像原来查“五一六”查得那么紧了，好像有点不了了之，这个团的政委好像还有点道歉的意思——就是把我们搞得不适，当时这个会我都没去参加，她（俞）参加了没有，我忘了。就是说有点不了了之，抓“五一六”也没有听说谁是“五一六”，也没有给大家讲来龙去脉，“五一六”是怎么回事，但是有一点儿道歉的意思，就是把你们搞错了，现在没事了。因此，一些搞演奏的同学、教师，到时候又要用他啦，哪儿又调他啦，他们就回来得比较早，1972年就回来了。那么就是搞演出的这些人陆陆续续地往北京走，到我们回学校的时候，（农场）已经空荡荡的没什么人了，我就记得我到宿舍去，到处去张罗（寻找），想办法找根绳子来捆行李——没什么人了。后来所谓恢复党的生活，也是走个形式。像我、老俞还有董维松还有谁也就三四个人吧，在一块儿开个小会，还谈什么感想，也谈不出什么，就算恢复党的生活了。我们呢是到1973年，搞理论的没什么事，回来有点事说是要修改《新华字典》，也没开几次会，也没记得有什么具体内容，糊弄糊弄就算过去了。回到学校，后来做什么我都一下子说不清楚了，这得她（俞）来说。

陈：那也就是说，五七艺术大学成立并不意味着原有院校及教师们统一被归为一处？

冯：1973年是哪月回来的我记不清了，后来就调我到新源里的研究所，当时研究所还在那儿。

陈：您这个阶段基本上也是与五七艺术大学没什么联系？

冯：没什么，至少本人感觉不出有什么关系。

陈：反正您就是编写这个《中国音乐简史》就行了，其他的事情没有给您什么影响。还有，像当时一直到“文革”的后期，包括在军粮城、在研究所，您对《战地新歌》、“样板戏”这些有什么感受吗？

冯：与我无关，没关系，我们也不问，也不参加，也没招呼我们参加，甚至也没有让我们发表评论、学习，一概都没有。

陈：在军粮城，整个中国音乐学院的力量都在这里，“样板戏”的事情没有体现吗？

冯：没有。就是往研究所调动的人，包括我们音乐学院（专业）搞理论的人，其他的搞声乐的人，不管教师也好，学生也好，都没关系。

陈：但是在军粮城，中国音乐学院各个系都在那里啊。

冯：在军粮城，那就是在部队的领导下。我举个例子给你说，这也是我个人的经历，这不就是在班里面，一再地批判，让我交代“五一六”，我就实在没有什么好交代的，最后团的那个政委找我谈话，他就一个人在他的办公室，他也站着也没坐着，我进屋也没让我坐着，也就站着，说了几句话就让我走了。我分析啊，当时团的这个政委找我谈话，这是从来没有过的，我知道这个人是他，胖胖的，个子高高的，我就去了。我反正已四十多岁，各种场面也见过了，各种批判、斗争的场面也见过不少。他一谈话，我就知道这是恐吓，他的意思是说，你交代不交代吧，你要不交代，可能公安部门就要出面，就要逮捕了。交代（谈话）完，他也没让我多待，我就回来了。可能就是这次以后，我就认真考虑这个问题。我倒不是说我有什么没有交代的，我就是说，这个关怎么再混一层，把它混过去。所以我就记得这一次，那么我就来个“苦肉计”，你们让我好好想想，我今天晚上不睡觉了。那好像是个冬天吧，不是最冷的冬天，但也比较冷，我就穿着厚棉袄到工具房，里面放着镬头、铲子，到那去倚着柱子坐了一夜。我一方面也是真在想，他们这是搞什么啊，我哪有什么反周总理的言行？——所谓“五一六”，当时的说法就是反周总理，我现在就是分析这

个事情我都分析不清楚，我们没有这么多背景材料。反周总理，我们事后不是说知道江青在那儿想办法反周总理吗？是不是另外一派人又来抓这个反周总理的人？

陈：“文革”阶段，搞音乐理论的这些人都是怎样一种状况啊？

冯：搞理论的，还有些个年岁更长的，或者还有作曲的，比如说像老志诚、刘雪庵，都在那里。但是他们的待遇比我们要好一些，他们劳动时受到些照顾，因为他们年龄大，可能在部队的领导来看，他们也不会有什么问题；不像我们，我们因为原来是属于保叶茵这一派的。其实，我给你插一个小曲，我之所以被划到“保叶派”，是因为凭着我的政治经验，不要无缘无故反一派、保一派……

陈：当时马可、关鹤童他们都不在军粮城吗？

冯：不在。我的印象，叶茵也不在那儿。

陈：大家从军粮城回来之后，大部分的人去哪里了？

冯：我都说不清了。有些人可能是为恢复教学，或者外地有些邀请。

俞：有的去“五七艺校”工作，有的分配到别的诸如舞蹈学校、戏曲学校之类的学校去，还有的就是待编，就是在家里待着。

陈：“五七艺大”没有容纳所有的人？

俞：对，后来“五七艺大”音乐学院成立了，最后又改成叫中央音乐学院了，然后陆续地编外的人就进来了，编外的有些人进创研室，有的也分到各个系去了。那个时候，大多数回来的人就好好休整、休息啊，毕竟在军粮城待了好几年的时间。

陈：因为中间有好几年时间，那这一批人都在干啥？

俞：有的就被分配工作了，有的就分配到舞蹈学校、戏曲学校了。

陈：没有政策与文件说中国音乐学院解散了、撤销了？

俞：一般行政人员都到"五七艺大"去工作了。它一合并还是有明确的分工的，有什么文件下达，我们不了解。

冯：反正就是，当时一个是混乱，一个是动荡不安，旧的这些章法都没有了，组织机构都变动了，新的还没有稳固地建立起来。就是这么样一种现状。

陈：你们等于赶上了一个机会，1973年回来赶上音乐研究所编《中国音乐简史》。

俞：去研究所还是通过中央院同意的呢。我们已经算回中央院了，就是（五七）艺大的音乐学院了，那我们都算是艺大的音乐学院的人。

陈：中央五七艺术大学里面有音乐学院，等于还是回到"五七艺大"去了。

俞：名称多变，弄不清楚。记得整个"五七艺大"音乐学院成立的时候，在大礼堂开了一次大会，谁被念到名字都高兴得很呢！

俞：老冯有时候不参加，他被借调走得比较早，通过文化部就借调去了。借调的话，还是通过中央音乐学院——当时王金贵是人事处长。

陈：当时也不叫中央音乐学院，就叫中央五七艺术大学音乐学院。

冯：但是习惯上大家还是这么叫。

俞：原来的中国院的校址就没了，就给艺术研究院占了，在恭王府。我去（编写音乐史）得比较晚。我是到了学校以后，听说他们那里有这个事，徐士



2015年4月19日，89岁生日前夕的冯文慈先生（蒲方摄）

家说，咱们也去吧，然后就通过学校跟音乐研究所说，研究所说欢迎欢迎，也来吧。那个时候外国史组也去了好多人，原来借调的没几个，后来搞外国史的李柏年等人都去了。包括音乐研究所毕业不久的蔡良玉、鲁松龄等都参加了。中史、外史两个组是比较大的。

陈：当时“五七艺大”的音乐学院也没什么事，你们这些搞音乐史的没有什么具体的事情?

俞：那时候学校刚恢复上课，招的就叫“工农兵学员”。工农兵学员都是派的，底下选拔的。上课最早还是你们三个人分段的，你（冯）讲一段，伊鸿书讲一段，苏木讲一段，轮流讲的。那年已经开始分专业了，刘新芝分到我那里了，孙笑非分到你那里，聂希智是袁静芳，董团是梁茂春，余建军是汪毓和（指导）。后来余建军写马可，刘新芝写《新音乐》，我是她的主科老师，大家都分了专业了。[①]当时在农场的有些人调回来就是明确给“五七艺大”的音乐学院上课的，那时候比较重视的就是民族器乐、声乐，理论的比较少。作品分析、作曲还是调了不少回来了，牟洪、于苏贤

① 所述五位学生的毕业论文为：余建军《马可在民主革命时期的音乐创作》、刘新芝《试评〈新音乐〉月刊初期的几次笔论》、孙笑非《晋南“锣鼓杂技戏”形成时期的探讨》、董团《试论贺绿汀在救亡和抗战时期音乐民族化的理论和实践》、聂希智《试析冀中吹歌〈放驴〉的艺术特点》。详见《乐学风华——中央音乐学院音乐学系建系50周年纪念册》，2006年11月印制（内部资料），第146页。

都调回来了。

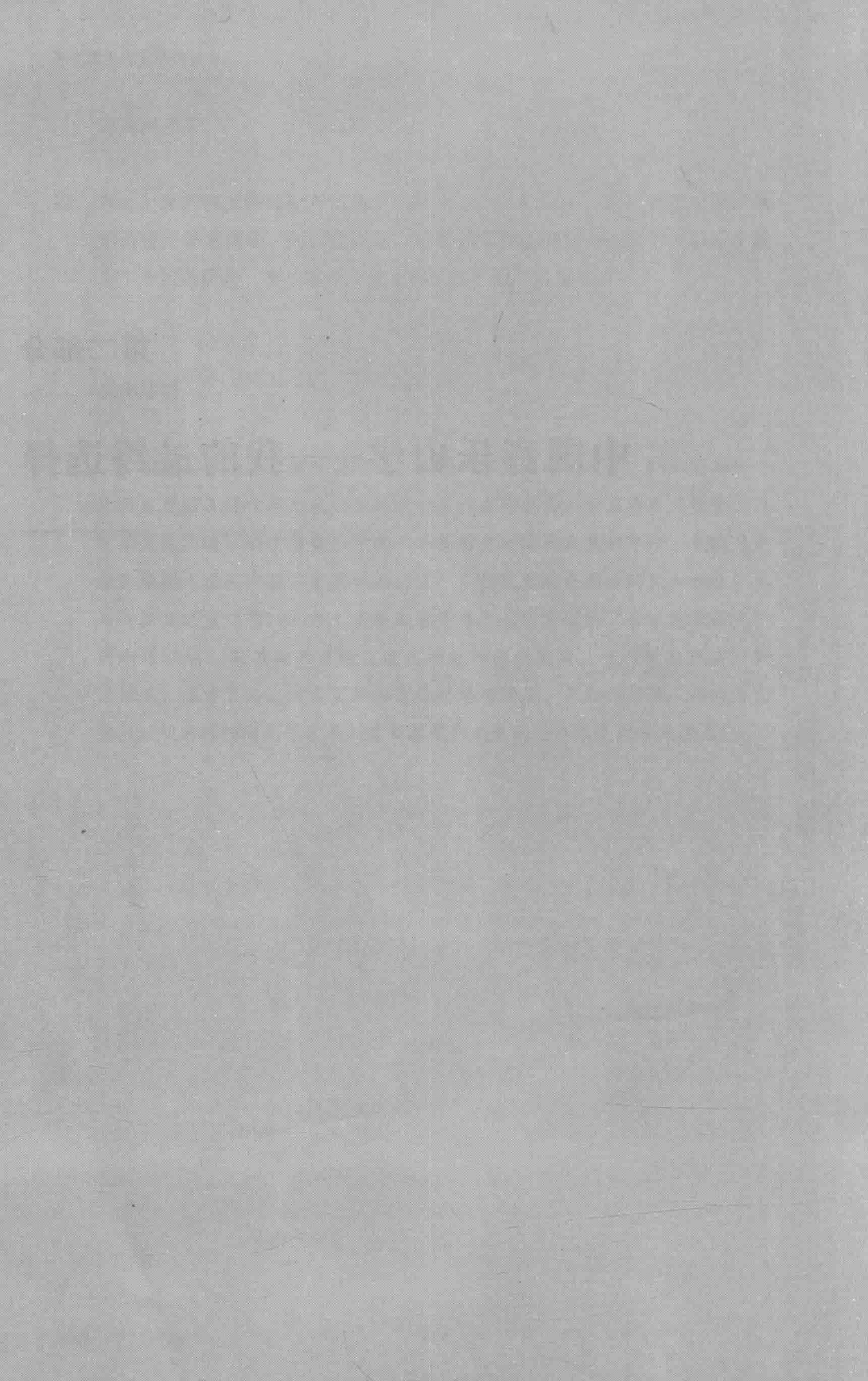
冯：当时上课的情况我都记不清楚了。反正五个人同时上，古代音乐史课，我给讲过，非常简单，时间也很短，好在就是在研究所参加这个（音乐史编写）小组的阶段，多少掌握了些史料，就把那个成果给讲一下。

访者按语：

特殊时期的音乐现实因地域、机构的不同而情况有异，特殊时期的音乐历史更因其特殊而形成许多的空白点，或许也因此而显得更为珍贵。冯文慈先生所述说的中国音乐学院于此段历史时期所发生的事情，虽然只是该机构现代历程中的一个局部之“点”，但也具有全局性的认知意义。其中所提及的该院在1966年上半年风暴来临之前所开设的“音乐现状研究”的研讨课程，假若抛开当时过度化的政治功利因素，这种紧贴现实、关注当下、注重参与、方式灵活的课程思路与方法，无疑值得令人思考与借鉴，对现时阶段的高等艺术教育尤其是研究生的培养来说也不无裨益。

第二部分

中国音乐史学——我的最终选择



第四章
涉足音乐学及于史学领域的点滴收获

采访时间：2015年4月3日、6月26日15:00—18:20

访者导语：冯文慈先生由大学阶段的主修声乐，留校之后承担钢琴伴奏，任教欣赏课、和声学改题等科目，继之于20世纪50年代的中期开始，逐步转向日趋兴起的“音乐学”专业，这里有着怎样的转变历程？又涉及音乐学专业在共和国成立初期呈现的一种怎样的发展情势呢？借助冯先生对自身专业身份演变的回顾，能够了解一位学者从学的成长、成熟历程，或许还能使我们对那个年代里学科专业的演化、发展有个更加到位的认识。

一、逐步涉足音乐学专业

陈：您在毕业留校的初期主要是在系里教授基本乐科、和声学等领域的课程，怎么逐步开始了音乐史的学习了呢？

冯：我在1950年毕业的时候，那时候我自己也没有“音乐学”的概念，不知道音乐学这个学科的概念以及分支情况。说到音乐学这个学科概念的建立，我觉得德国的专家哈利·哥德施密德（特），他还是有功绩的。他是东德的，用当时我的感觉来说，这个专家党性强，比苏联的专家还强。

陈：他属于50年代中后期社会主义阵营支援中国建设的一批专家。

冯：那时候（在音乐领域从事音乐学专业）也没有更多的人，就几个人，他属于长期来华讲课的。他在武汉中南音专讲了一个多月，后来到上海、小规

模的，他住在（上海）锦江饭店，我们去听他讲，类似研究生答疑那种性质。后来他来北京办巴赫、亨德尔的展览，在北京图书馆，他就明确提出来，你们中国应该赶快建立音乐学的专业。他提得很具体，说你们火车上的音乐放得太不像话——当时火车上（广播音乐）还使用胶木唱盘，火车一震动，放的那唱盘就咕咚咕咚地跳，使音乐断断续续的。那时没有胶带的盘。

陈：唱针和唱盘、所播放的音乐效果，这些与音乐学专业有什么关系呢?

冯：他的意思是，由于音乐学不受重视，就会出现这样的情况。如果受到重视，有足够的经费，就能开展研究。像他当时从东德来，就自己提了一个胶带的录音机。

陈：他的意思就是，假如要重视音乐学的话，对音乐的社会作用等方方面面都会有所认识，而不再只是演唱演奏的舞台表演或创作。

冯：他来自东德，属于社会主义阵营，各种事业也刚刚开始，百废待兴，跟中国有些类似。上个世纪50年代的时候，讲老实话，我们还不太懂什么叫音乐学。那个时候多半都是搞作曲的人兼着或者转到音乐学，比如汪毓和也是作曲系毕业的、叶栋是搞曲式分析的等，都是在作曲这条线上（转过来）的人。

陈：当时对音乐学专业的设置和对音乐学的思考，上个世纪30年代的王光祈、青主等这些人以及著作的影响难道并不大吗?

冯：甚至说得严重一点儿，音乐学的概念也曾经跳入到眼里来，但真正对它的了解还不够。一般会把音乐史这样的课程笼统地看成音乐理论的一部分，从事这个课程的人多半是作曲专业的，搞些讲座呀什么的。对音乐学、音乐史、音乐教育、技术理论的几大件的具体概念都不清楚，这都是往后才慢慢看到关于对音乐学的介绍、分类、人才培养呀（这些资料）。

陈：在哪儿看到的呢？有没有从一些音乐译文、编译材料中看到的？

冯：很难说清楚。从西方、日本都翻译进来了一些材料——大体是这样的。像我们在（北京）师大音乐系，它有钢琴教研室、声乐教研室、理论教研室。从音乐学中音乐史的角度来说，是放在理论教研室里的。

陈：当时的“理论教研室”，涵括了哪些方面？

冯：包括作曲、和声、复调、曲式、音乐欣赏。我们在北艺师成立了一个小组，就叫“音乐学教研组”这么一个名字，包括李柏年[①]教外国音乐史，他是从钢琴（专业）转过来的；还有从北艺师附中上来的周宗汉。

俞：当时党组织动员我改行，改成音乐学教近现代（音乐史）。主要就这三个人。

陈：那个时候理解的“音乐学”与今天的还不太一样，更多属于对于作曲理论、创作理论领域的研究。

冯：还不完全是这样的，更多看重的还是在音乐史上，比如中国音乐史、西方音乐史。当时已经感觉到这个音乐学的课程与和声、复调这些不是一码事。后来看到一些分类的知识，才慢慢清楚一些。

陈：成立“音乐学教学小组”是1961年在北艺阶段？

冯：这个年头一下说不准，应该是1961年左右，这得翻翻材料，不翻材料记不了那么清楚。

陈：总的来说，两个音乐学院建立音乐学系或音乐理论专业，包括开展各种培

---

① 李柏年（1930—　），音乐学家。1953年毕业于北京师范大学音乐系并留校任教，曾在北京艺术师范学院、北京艺术学院、中国音乐学院、中央音乐学院的理论系任教。

训班、专家班，是起到了一定的推动作用。到了北艺师阶段，也逐步有了音乐学专门教学的小团队了。

冯：但是我搞不清楚，中央院音乐学系的建立是不是在1955年就开始了，还是在1956年开始的？

陈：现在一般说1956年开始建系。像于润洋当年被派出去是改学音乐学的，就是要为加强音乐学系的师资做储备。

冯：这些我说不清楚，具体是哪一年（建系）有些模模糊糊的。我是1956年的初冬去那里（天津的中央音乐学院）听课，周柱铨、王东路都在那里听课，他们当时都是作曲系五年级的学生，在等待分配；吴大明没有见到，但知道他与蓝玉崧的关系。我当时因为已经是讲师了，所以参加讨论都是和教师在一起，就是和张洪岛、蓝玉崧等人在一起，金文达倒不多见，因为他当时是在翻译室、创研室的。从我的一种直感来说，当时的北艺师不行，你讲多了还要挨批判，例如说你重业务轻政治；还有一个，北艺师一些人认为他比中央（音乐学院）还强。

陈：因为它的主要干部、主要的业务人员是从解放区来的吗？

冯：有多少是真正从解放区来的？有多少真正在那里教学？起作用的能有几个？苏灵扬重用一个叶茵副书记，实际操持大事都是叶茵，她是专职的副书记，苏灵扬不怎么管事。叶茵时常是以肯定她的学生来自诩，实际上她这个领导业务净是些虚的、表面的、不切实际的。

陈：从您刚才说的，您50年代能频繁外出参加各种学术活动，与同事贾世纬有关系？

冯：贾世纬是（北师大）1949年毕业的，他是数学系毕业的。他一毕业就放在教务处，管一般的行政事务，后来他进入音乐系，我就去专职搞“肃反”，搞完“肃反”正好有机会去学习，跟他的派遣有关系。我当时在系

里没有很多直接的事务。

俞：一方面是他（冯）受批判，另一方面是为了学校的发展也需要人，学校也没有合适的人，就派他去了。

陈：那么在1959年编写音乐史的任务完成后，您就开始在北艺师受到不公正的待遇，但还是在继续任课，课名叫什么？

冯：课名就叫“中国近现代音乐史”。当时从音乐研究所回去的人，很多人都开了课。

陈：听课的学生是大学几年级？

冯：可能是本科二、三年级，也就上半年的课，每周两学时还是三学时，记不清了。

陈：上课的方式呢？

冯：就是大班课。那时招生的情况浮动比较大，少一点儿的年份三十人，多一点儿一百多人，根据人数换教室。

陈：当时讲课的方式主要是讲授吗？有没有音响等其他的辅助方式。

冯：主要是讲，音响呢是努力去找，能提供多少就提供多少。比如说，当时的著名的抗战歌曲，主要放钢丝录音或者放唱片。

陈：当时课堂上依据的教材是什么？

冯：当时我们比较理想的认为呀，除了讲课之外，最好还要有相关的曲谱、图片、音响、文字的资料，这几方面最好要齐全。



1963年夏，北艺阶段两位志同道合的青年学人（俞玉姿供图）

俞：1959年你讲课的讲义还在。白天受批判，晚上还要刻讲义。

陈：等于讲课的材料是您自己来编写，内容与在音乐研究所编写的有很大关系？

冯：对，关系很密切。研究所的有五编，我就根据这一套材料来编写。据我所知，汪毓和应该也差不多是这种情况，当然他（当时在编写组）管着全局，会多一点儿（材料）。但“开创者”是汪毓和这个说法是不太准确的，应该说是这个集体。当时他是中央院的，中央院是“龙头老大”，一开会——香山会议（1961年8月），一确定教材，那就用中央院的。

俞：当时各个院校都在编。香山会议时，文化部要求提供材料，汪老师的“小白本”就被审定，作为试用教材了。北艺师连会议都不能参加，不可能提供教材。

陈：1959年“音研所”中国近现代音乐史编写的工作促成了很多高校开设此门课程，也准备了师资。

冯：这个专业、这门课程的起步就是从1959年开始的。1959年就是个开创、起步的年代。

俞：纪念李元庆的会议时我提到了这方面，那篇文章登在《人民音乐》。[1]1959年之后，各高校都根据自身条件开设了这门课。

陈：这门课程您担任了多长时间？从1959年秋季就开始了？

俞：他（冯）一回去就开始了。我是1960年开始的，他是1959年。当时这班学生还有张静蔚，他都看得出讲义是冯老师自己刻写的；还有个学生是张佩吉。那个时候，北艺师有一个好条件，"大跃进"的时候建设了一个印刷厂，所以近现代音乐史讲义是油印的、刻写的。他同时还编了古代音乐史的，还编了两本外国（音乐）史，都是油印的。

陈：当时冯先生到底开了多少门课？除中国古代音乐史外，还有外国音乐史？

俞：到1960年，我们北艺师开始重视音乐学了，成立了一个教研室下的教学小组，除了老冯，这个小组就是我和李柏年参加进来。我们就教共同课，上音乐学的共同课，全校的共同课。先头的古代音乐史是一本大白本，外国音乐史等都是自己编，编完后送印刷厂。李柏年没有编写教材，教材是由他（冯）编写的。当时就叫《外国音乐史》。那几本都是铅印的。附中还有教师，周宗汉他也来听课，也来教研室参加活动，李雁宾搞民族音乐，有时候也来。我是声乐，李柏年是钢琴，我们都是师范专业出身，都要写讲稿，上课之前，冯老师都要帮着看讲稿。

陈：冯老师因为参加过专家班讲学和研究所的编史，他算是行家了。您（俞）当时刚刚转行，还不太有把握。

俞：我们比较实事求是，当时中央院、上海院批黄自、钱仁康，当时我们这个小组学这个历史主义，找一些有关历史学方面的书。后来音乐系的支部书记批判我们不参加战斗。我们说我们不了解，我们还是在搞自己的教学。

---

① 俞玉姿：《李元庆对中国近现代音乐史学科建设的贡献——在〈李元庆纪念文集〉首发式上的发言》，《人民音乐》2011年第9期。

所以，他那个时候身体就一下子垮了。我记得他（冯）编的外国史两本里面还加有一章关于阿尔巴尼亚的（音乐），连中央音乐学院的教材里都没有。他还去找阿尔巴尼亚的资料。

冯：外国（音乐）没有完全讲，当时身体实在不行了，就请陈宗群兼课。中国近代音乐史后来交给她（俞玉姿），外国音乐史交给李柏年。

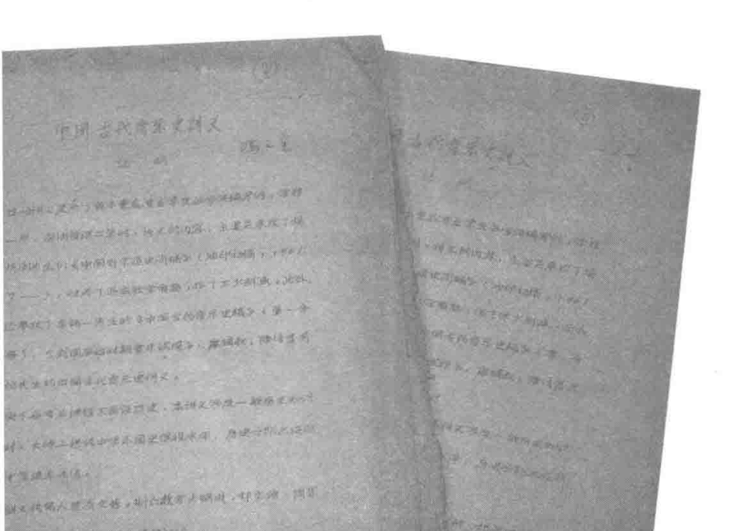
陈：不过，我还是关心“音乐学小组”是在何时成立的。

俞：1960年吧。1960年开始筹备，我就开始改行了；1961年开始改称为“教研组”了，后来不叫“小组”，还是叫教研室。原来叫过小组，到1961年以后就改了，这本（冯编）教材的前言写了：“北京艺术学院音乐系音乐学教研组编，1961年9月。”

陈：“小组”和“教研组”从行政管理上来说有区别吗?

俞：就是从名称上来考虑，大家都叫教研室了，我们也就叫教研组。

陈：成立之后和院里其他音乐单位就平级了，担任全院音乐学的共同课，也就中外音乐史的课程。这个时候能否说在“北艺”这所高等艺术院校里面，“音乐学”的概念已经开始具体体现了?



由冯文慈编写于20世纪60年代初的《中国古代音乐史讲义》

俞：这个教研组的成立是由院党总支定的，我们没有权力成立这个组。他们定下来，苏灵扬、音协、各个院校都开始搞这个。音协那个时候不是把孙松林调去了，搞什么音乐学，后来他要搞党的工作，不想干了，就让冯文慈来干了。

陈：音乐学教研组一直存在到1964年，之后的人员有什么变化吗？

俞：就是附中教研室的人，周宗汉他们也来参加活动。李雁宾有时也过来，他那时候也想调来，附中不放；还有一个就是耿生廉想进来。总之，当时考虑音乐学的（院方管理）人员，是比较“左”的一个例子，说什么音乐学是要以马克思列宁主义来研究音乐学理论的，所以政治上、历史上都是要比较干净的。

冯：出于这方面的原因，一直错误地把耿生廉挡在了外面。

俞：耿生廉一直教民歌，从北艺师建院就教民歌，教得不错。而当时领导上让他到作曲系去。1964年中国院成立以后，耿生廉还没进理论系。耿生廉名正言顺地在复院后搞音乐学，是董维松一直强调的。

陈：这是进入中国院阶段的事情了。

俞：北艺师的时候，耿生廉本来就让他教民歌，学院党总支不同意，说明那时候就是“左”，音乐学的人必须政治上可靠、坚定。当时院里的总支书记是苏灵扬；叶茵是副书记，她是脱产的，专职的。

冯：苏灵扬她还有别的任务，是什么教育部的督导员。

俞：孙松林是我们音乐系的支部书记，他是当时的积极分子，就是后来戏曲学院退休的党委书记，本来就是叫他去音协参加音乐学的机构，他不是政治上最坚定嘛。音协最初想成立音乐学（的机构），汪毓和都和我们讲了好几次，怎么1958年不是老冯来而让孙松林来（音协），他问我是怎么一回

事，我就告诉他这个事，后来孙松林不是回来了嘛，他就把音协的精神带来了，就是各个学校都要搞音乐学专业。

陈：这才在后来成立了“音乐学小组”。

俞：对。

二、王光祈论著选集及《中华文明史》的推出

陈：那么，二位老师联合做《王光祈音乐论著选集》的编选是最佳的搭档。这个课题涉及的内容既是近现代音乐的内容，又牵涉许多古代乐律学的问题。你们当时做这个事情是出于怎样的设想？

冯：在1959年那个时候，总是强调阶级斗争、阶级路线统率学术，因此一提到王光祈就不可避免涉及“改良主义”。当初少年中国学会的“少年”这两个字，现在也没有深究这个问题——五四时期“少年”就是后来的“青年”，一回事儿；时代不一样，概念有些变更，“少年中国”就是“青年中国”。“少年中国学会”[①]，王光祈的贡献很大，包括李大钊、毛泽东都支持，但是他后来转向学术，去德国，不搞政治活动了，所以那时候就把“改良主义”的帽子扣在他头上。包括1959年的时候，王光祈属于分在（音乐史编写组）二编的人物，其他还有萧友梅、黎锦晖、刘天华，好像还有赵元任，都是属于我们二编的。其中，最麻烦的就是碰到王光祈的问题。我当时分管思潮和社团方面，我没有管音乐人物的历史功过、评论，

① “少年中国学会”，由王光祈筹备于1918年6月，1919年7月1日正式成立的进步青年社团。他曾介绍说：“盖以国中一切党系皆不足有为，过去人物又使人绝望，本会同人因欲集合全国青年，为中国创造新生命，为东亚开辟一新纪元，故少年中国学会者，中华民国青年活动之团体也。”由此可知，王光祈所提议筹组的“少年学会”的面向人群，就是梁启超《少年中国说》中所呼唤的智国、富国、强国的“少年”。

王光祈分在崔其焜的名下。后来就为“改良主义”的问题，他也拿不准。所以最后要交稿，这个问题就提到我这里来了，这个稿子在我和他这儿修改，来来回回不下好几次，最后是怎么定的我都记不清楚了。所以是他（崔）最初起的草稿，我后来又动手修改，今天已经记不清当时的定稿是在怎样的基调上，大概还是称“学术上有贡献、政治上是改良”[①]。

陈：这是后来编选《王光祈音乐论著选集》的最初的动因。之后在成都开会（1984年）有什么收获吗？

冯：到成都去了，然后他们那儿的韩立文、毕兴也多次到北京我们家来过。

陈：就是因为1959年您负责的二编涉及王光祈的问题，四川音乐学院注重对王光祈的研究。

冯：对王光祈的认识，通过1984年大规模的研讨会，韩立文、毕兴他们来跑这个事，我们也是在这个过程中，慢慢地转变对他（王光祈）的认识。

俞：那个时候，参会的不光是限于音乐界，文史、哲学界都请了人。他们邀请参加的时候，北京的也请我了，主要依靠的一个是廖辅叔，最重要的是吕骥；再就是还有一个人做了贡献，就是我的学生朱岱弘[②]，他编了一个王光祈的目录，那年还是1982年，他们来找我们的时候就问我朱岱弘是谁，

① 作为史学家之史学，对于历史人物及事象的评价是难于逃脱历史自身的局限的。在冯文慈先生结束“音研所”编史组的工作之后，随即为北京艺术师范学院编写的教学讲义中，对于王光祈的评价是这样的：“王光祈是这一时期的音乐理论家，他的十七种音乐著作和论文是我国最早一批以近代科学体制研究音乐理论的可贵成果之一。王光祈的政治思想和艺术思想都是比较复杂的，其音乐理论和音乐实践也存在着矛盾。……就他的音乐思想的最核心部分看，是有着复古主义倾向的。……他主张复兴礼乐以‘唤醒民族、改良社会’，说明他的音乐思想和政治上的改良主义又纠缠在一起了。”详见冯文慈编著《中国近代音乐史》，北京艺术师范学院1959年9月油印，第52—53页。

② 朱岱弘（1956—　），陕西咸阳人。1985年毕业于中央音乐学院音乐学系，进入北京音乐厅及中央音乐学院音乐研究所工作。90年代赴新加坡，曾任教南洋艺术大学。



1984年6月，在成都参加王光祈研究学术研讨会之后于其碑亭前留影（左起：刘玲、俞玉姿、冯文慈、赵宋光、张荣明、修海林。俞玉姿供图）

我说是我的学生，这个王光祈的目录，后来在杂志上发表了。[①]这个朱岱弘编目录花了很多时间，包括王光祈的旅德终稿，北京图书馆和中央院都没有，我都让他去到马恩列斯著作编译局找的，他查了很多材料，那次就没写论文，交个目录就算论文了。四川音乐学院看见了，就把朱岱弘也请去了。后来四川音乐学院拿了“目录”之后就在此基础上再加一点儿，算成他们的了，实际上这个基础是朱岱弘搞的。但是他们（学院）有钱，申请了很多钱，这个会是开得很成功的。

陈：当初你们是如何去决定编选一部王光祈的论著选集呢？

俞：有了朱岱弘那个基础之后，朱岱弘也跑，我也跑（前往查阅资料）。那个时候在国子监（旧址）的首都图书馆，我是天天去，王光祈有些东西不在音乐卷里，都在文史卷里，我带着朱岱弘去复印。那时候没有复印（服务），你得给人家讲好话才给印，一般不公开对外的。有了些材料后，四川音乐学院也想要，大家都没有，都来向我们借。编了以后，出版社的黎

① 朱岱弘：《王光祈著作文章及有关资料目录》，《音乐研究》1984年第3期。

章民[1]很有头脑，很有魄力，他就给韩建邠[2]说，王光祈这个，咱们是可以出书的。韩建邠说，正好俞玉姿和冯文慈在那里收集呢。黎章民就叫韩建邠来约，但是韩建邠很快去世了，改成刘玲[3]来约的，我们编好后等了两三年，结果还是没有钱出版。最后促成出版的是什么呢？到后来90年代初，许常惠[4]第一次到大陆来了，因为之前我在香港开江文也的会，认识了许常惠，许常惠问我，你们大陆还有什么东西（要出版），我可以支持，我说我正好有一本王光祈文集等着出版，他说你就给他们说，再不出版我这次就带走，你（冯）就赶快写了一封信给出版社，说你们如果再不出版，我们就交给别人出了。毛继增[5]和许常惠的关系很好，毛继增就听说过许常惠要带走了的话。这时出版社说，赶快出吧，许常惠要带走了。所以，当年就出版了。

陈：看这部书的“后记”，落款是1989年，版权页记录的是1993年1月出版，就知道这里经历了很多的故事。“后记”中还提到苗建华、刘勇、李方元，他们也帮忙了？

俞：这就牵扯到他培养人才（的思路），他是带着他们一面参加实践，一面做自己的论文，他们几个人搞了不少，每写一个注释都来让你（冯）看。有些简单的我看，律学的那些由他看，锻炼他们的能力。这里主要是苗建华和刘勇，李方元也参加了一部分；跑材料就是朱岱弘，后面有一个朱岱弘做的目录，他写的是我审稿的，收集材料朱岱弘帮了很多忙。所以说出王

---

① 黎章民（1923—2014），音乐理论家、音乐出版家。20世纪40年代就读于西南联大外文系，并参加爱国学生运动。1949年共和国成立后曾长期从事编辑出版工作，1983—1989年担任人民音乐出版社的社长兼总编辑。

② 韩建邠（1940—1993），女，音乐编辑。1965年毕业于中央音乐学院音乐学系，曾担任人民音乐出版社编审、编辑室主任，审阅、编发了大量书稿。

③ 刘玲（1945—2013），女，音乐编辑。20世纪60年代先后毕业于中央音乐学院、中国音乐学院，曾长期担任人民音乐出版社编辑、编辑室主任，编发了大量书稿。

④ 许常惠（1929—2001），作曲家、音乐学家。1953年毕业于台湾师范大学音乐系，是台湾当代知名的音乐家，长期致力于两岸及亚洲音乐文化的交流与合作。

⑤ 毛继增（1932—　），中央民族大学教授，民族音乐学家。1955年毕业于西南音乐专科学校理论作曲系，后长期从事少数民族音乐的研究工作。

光祈的那本书是不容易的，还有阻力。四川音乐学院的人，你一看名单就知道，他们不请汪毓和，王光祈这个“帽子”（“改良主义”），写这个“序言”的时候，我们给他定的是“音乐学奠基人”。然后就是把他的“帽子”给换了，那次修海林也参与了些工作。

冯：改换“帽子”，当时那个思想就是费点劲。

俞：汪毓和就不同意，汪毓和的教材就说王光祈是改良主义、复古主义，首先把他那个教材（对王的定位）弄倒就不容易——教材是教育部审定的，我们要驳倒教材，当时还得冒点险，所以出版社迟迟不出版。除了钱的问题之外，对“帽子”问题也有些踌躇。韩立文就说不请汪毓和，因为他老坚持说王光祈是改良主义、复古主义。

陈：那个时候，对王光祈的认识和政治评价还很重要，社会观念也重视这些问题。

俞：人家认为，你这不是在翻案吗？

陈：在王光祈的文集之外，您也很看重所主编的《中华文明史》这部著作，原因是什么？认为这部著作的编写比较成功吗？



已出版的冯文慈先生的部分著述

冯：我也并不是特别看重它。编好以后，讲老实话，我也没有再看一遍。

陈：编写时因为您受到出版社的邀请，还是自己主动参与的?

冯：当时是一个综合性的大集体，主要是北师大、北大等院校主导，是不是还有政法（大学）的，记不清了；好像一共有二十来个院校，其中有音乐这个学科，所以就找到学校，当时（北京）师大的一个老人对我有些了解，就找到我来了——是这么来的。这个《中华文明史》，当时我想到这需要从古代写到近现代，虽然说每一章的分量要求不是太多，那得费多大劲呢？所以我当时就估计我一个人完成不了，第一章、第二章就找了王子初，那时候我离开音乐研究所日子不多（和大家都还熟悉）；最后一章找的是张静蔚；中间这些章就由我来执笔。

陈：最后音乐部分的统稿也是您的事?

冯：所谓统稿，王子初“破格”破得比较厉害，比如说这章限定3000字别超过，他可能一写写到6000字，我这个人比较循规蹈矩，在这个集体就服从集体的约定，所以我就把第一章头两部分删得比较厉害。张静蔚的第十卷近现代部分，我基本上没动，张静蔚文字干净、思路干净，他也不超边儿；王子初超出得比较厉害，所以就大刀阔斧砍了一通。我编完后心情不是很愉快，这么大个东西，你要是从古到今，你得要有多熟悉，把音乐史课都讲了，才能吸取精华来编写，太不容易了。所以，编完了我心情也不是很好。北师大参加的人，其中主要的就是瞿林东，他在史学批评界也算是一个领军人物，他就看到我参加《中华文明史》的这个成果，他比较看重唐代部分——我不是有过一篇论文吗？讲为什么胡乐风行[①]——他很欣赏这部分，后来他给湖南教育出版社建议：你们要做“交流史”，就找冯文慈吧。就这么样搭上伙了，又连接上了《中外音乐交流史》了。

---

① 冯文慈：《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》，《交响》1993年第2期。

后来还有一个出版社出版了一部《中华文明史》，同样的书名，最早是河北教育出版社的。[①]他们也考虑出单本的，好像他们还印出来一本给我，后来找不到了。这个编写工作，除了掌握宏观全局之外，还有一个难处就是要分卷，共十卷，你在哪里划？怎么划（分卷）？比如说，唐宋说唱怎么划？明代清代戏曲怎么划？很难。所以，后来完成了心里也不是特别高兴，对这个也不是特别热衷。

俞：他们也讲过要分卷单独出版的。

冯：后来不晓得为什么好像没实现，当时样本都发给我们了。

陈：这些或许是牵涉图书出版成本的问题了。



2015年6月26日，正在接受编著者采访的两位老人

① 经采访者略做查询，近些年出版的名为“中华文明史”的各类出版物不少，学术性较高的包括两种：《中华文明史》编辑工作委员会编《中华文明史》（10卷本），河北教育出版社1994年版；袁行霈、严文明等主编《中华文明史》（4卷本），北京大学出版社2006年版。

访者按语：

对于现时我国音乐界普遍所理解的“音乐学”专业的概念，少有人士去关注其内涵、外延在不同历史时期的演变。通过冯文慈先生对20世纪50年代由国外援华音乐学家的讲学、建言，到国内音乐机构、学人逐步接触各方信息，明确“音乐学”专业的学科意指并最终设立专门的教学系，才使得这一专业方向在共和国成立初期贫瘠的艺术教研基础上撒下了一粒宝贵的种子，也使得一批原来怀抱作曲家、指挥家、歌唱家等等梦想的音乐人从此成长为共和国培养的第一代“音乐学家”。而对冯文慈个人来讲，随着50年代中期开始的频繁听取国内外“音乐学家”的讲学、授课，激发起自己由“漫无目的”的专业走向，到偏重“音乐学”专业，更逐渐靠近“中国音乐史”……这样一步步地走来，一位中国音乐史学大家的初期步伐才渐趋明确。

第五章

在“音研所”的两次编史经历

采访时间：2015年4月3日、4月10日、6月26日15:00—18:20

访者导语：在由采访者所预设的数项访谈专题之中，摆在第一位的其实是冯先生的两次“音研所”（今中国艺术研究院音乐研究所）借调经历——1959年3月至10月，近八个月的编撰《中国近现代音乐史纲要》；1973年9月至1977年10月，四年多编撰《中国音乐简史》。这两段经历均为共和国成立后音乐界有计划、有组织地集体编撰中国音乐史学术事项的代表性活动，对于了解中国近现代音乐学术的演进及中国音乐史学科的发展极为有益。况且，冯文慈先生亦总是自称他的学术之路的开启、转型均始自“音研所”的编史过程。这就是访者为何也如此看重这样两个时段所发生的史事的缘由。

如下的文字，记录的主体内容来自与冯先生首次正式访谈（4月3日）的录音整理稿，兼纳其他两次访谈中涉及此专题的部分内容。

一、第一次进入“音研所”

陈：在共和国成立的初期，先后有过两次有组织有规模的集体编写中国音乐史的行动。您作为这两次活动的参与者，给我们集中介绍一下当时的具体情况，就先谈50年代末的那次编史吧。

冯：从我到音乐研究所说起吧。我去研究所，最初那一段是从1959年的3月。在这之前呢，主要是在中央院（时在天津）听那个专家班、专家课；再往

前说呢，还有一个月听德国专家的课，那是在武汉的中南音专。[①]听苏联的专家课呢，我一个很概括的印象啊，因为那个时候“十月革命”已经四十年了，所以他这个课比较带点儿正规学院的经典性的讲课。头一个讲课专家叫康津斯基，他那个课的讲稿已经出版了，欧阳小华他们翻译整理的；[②]第二个专家叫别吉章诺夫，或者叫别吉扎诺夫，翻译的称法不同。头一个专家讲欧洲音乐通史，第二个讲俄罗斯音乐史。这个课本来是一个人要继续讲下来的，中间因为出了点儿事，苏联政府就把第一位专家调回去了，这件事在我们看来不是什么大事——因为他游玩泰山时坐了滑竿，被说是对中国人民的侮辱。[③]他们讲课怎么样咱们现在不评论。第二个专家讲完课是在1959年初，我就是1959年3月到的“十间房”那个地方——汪毓和会抓“官差”，他也是一个热情的人，我虽然跟他不是一个单位，但是也在北京，当时文化部要总结艺术教育十年（1949—1959），跟中央院要人，中央院人手紧派不出来，他就派我去了。我本来是师大系统的，后来成了北艺师、北艺的人员。他当时也确实有难处，所以我就去文化部参加了三个月的总结艺术教育活动。然后再到达“十间房”就是1959年的3月份了，差不多到10月结束（编史），不到一年。我们当时就在“十间房”那儿住，有十几个人，多是从听外国音乐史、苏联专家课的班上一块儿调到“十间房”的。所以，这个中国近现代音乐史能够形成一个初步的稿子，还组织了这个队伍，汪毓和是有贡献、有功绩的；还有一个有贡献的人已经去世了，就是李佺民[④]，他是研究所的人。李佺民不幸早亡，现在很少有人提及。当时搞这个中国近现代音乐史呢，李佺民、汪毓和是两个

---

① 指1955年12月在武汉中南音专（今武汉音乐学院）参加东德专家哈利·哥德施密特关于“德国音乐”的讲学。此次讲学延续至1956年1月，冯文慈尚跟随并转道上海继续听其辅导，还参加了哥德施密特在上海、北京举办的图片展览，为其担任解说工作。

② ［苏联］阿·伊·康津斯基著，中央音乐学院编译室译：《西洋音乐通史》（一、二），“中央音乐学院专家讲稿译丛”，音乐出版社1958年12月、1959年6月分别出版。

③ 对此事件，当时作为苏联讲学专家接待服务工作的廖辅叔先生在其自述文章中亦有描述。详见廖崇向、黄旭东编《廖辅叔的乐艺人生·文论》（上），中央音乐学院出版社2008年版，第105页。

④ 李佺民（1924—1983），河南汲县人。音乐理论家。1952年毕业于中央音乐学院理论作曲系，同年12月进入音乐研究所（时称“中央音乐学院研究部”）工作，曾担任研究室主任、副所长，后病逝。撰写有《谈音乐的民族性和时代性》《也谈中国音乐传统问题》等。



1955年冬，参加东德音乐学家在武汉的讲学后合影（第四排左二为冯文慈）

大组长，可能李佺民是正组长，因为他是研究所的人，汪毓和是副组长。汪毓和的组织能力很强，他身居中央院这个位置，好像也应该有这个责任、有这个义务吧；他又是一个比较热心、有组织能力的人。我因为在北京，也方便，时常被他所看中。

陈：1959年组织编写中国近现代音乐史的这个事情与苏联专家讲学是有一些因果关系吗?

冯：不能这么说。那个讲学结束了，汪毓和很会利用这个机会，他就把那个人呀都组织到这里来了。至于他当时和音协、吕骥以及研究所领导李元庆是怎么商量的，我就不知道了。但它们之间不是因果关系，它和人员流动有关系。那么，当时在研究所参加工作的仔细算来有十几位人员。编写组的构成呢，除了两位组长和编写组的秘书孙幼兰，我们划分为五个编："一编"的组长，研究所的负责人是黄翔鹏，主要组员有杜六石、张前；"二编"的组长是我，组员是王东路、崔其焜，就是我们三个人；"三编"的

组长是高士杰，还有周畅啊，还有其他什么人；“四编”“五编”，他们有点合起来的意思，因为都是按历史的政治阶段划分的，（第四、第五编）主要有马炬、杨溉诚等人。[①]让我做“二编”组长并不是因为我过去在这方面有什么成就和经验，而是我当时年岁比他们大一些，而且我升讲师比较及时，1955年我就正规做讲师了，职称算是比较高的，后来他们拖的年限很长，这和我讲师拖了27年才评副高是差不多的意思；再加上做学问的风格比较稳一点儿吧。我们一共十几个人。所以说这个《中国近现代音乐史》（纲要），出了那本提纲，一共五编，每编一本提纲，连同参考资料，一共十几本。

陈：这么紧张的编写，难道是为了（中华人民共和国）建国十周年有些献礼的性质吗？还是要尽快编写出一套《中国近现代音乐史》以适应教学？

冯：这个我倒印象不是那么清楚。

陈：因为从时间来说是从1959年的春天到秋天，正好是人民共和国成立十周

---

① 按照内部资料呈现，当时“编写组”的人员构成及撰写框架为：在中国音协吕骥、音乐研究所李元庆的共同领导下，编写组组长李佺民，副组长汪毓和具体负责，秘书兼技术编辑为孙幼兰。此教材按照历史时段划分为五个编，即一编（1840—1919）、二编（1919—1927）、三编（1927—1937）、四编（1937—1945）、五编（1945—1949）；编辑工作则分为四个组，每组撰写一编的内容并整理有关参考资料。其中，“一编”的组长黄翔鹏，主要组员杜六石、张前（兼资料员）；“二编”组长冯文慈，组员王东路、崔其焜（兼资料员）；“三编”组长高士杰，组员周畅、白建修、周柱铨（兼资料员）；“四编”“五编”合并，组长马炬，组员李佺民、汪毓和、杨溉诚（兼资料员），以及张悦、孙幼兰（兼资料员）。详见音乐研究所编《中国艺术研究院音乐研究所40年》（内部资料），1994年3月印制，第29页。

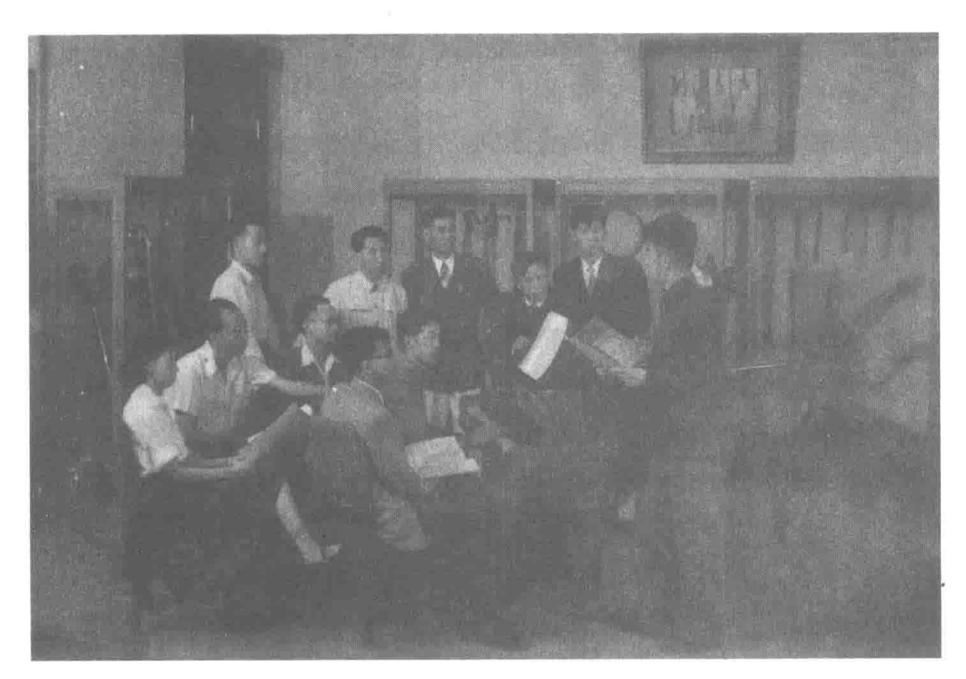
年的节点。[①]

冯：但是我说不太清楚，是因为开始搞的时候，思想上不是那么明确，不是说我们现在要为“献礼”怎么着，不是那么样的。当时是“大跃进”，1958年“大跃进”，1959年还在继续。大家情绪都比较高，所以“大跃进”确实是一个很复杂的政治社会现象，究竟“大跃进”中哪些是要否定，哪些可以适当肯定，还是挺复杂的。起码在我经历的，就是因为继续了“大跃进”的精神，所以大家继续在那儿搞近现代（音乐）史，这点还是应该肯定的，（大家）都是比较认真的。我们这些人大多都是外地的，本地北京的不多——像我虽然是北京的，但是当时还没有结婚没有成家，就成天待在那里。当时这些人大都是未婚青年，所以大家都住在那里，成天就是搞这个；业余时间除了打打乒乓球、晚饭后散散步，没别的事情，一天到晚就是搞这个。当时有些人来得早一些，在1958年的初冬就到了，访问哪儿、采访谁啊，我记着的采访老志诚是在1958年的深秋或者初冬就开始了——我因为去文化部开会，来得晚一点儿。[②]人因为都是各个学校的年轻教师，后来有陆续退出的现象，到了1959年的暑假，有些人就要回去赶课、教课，就陆续走了；我因为在北京，又到得比较晚，到了国庆节后我才离开，也就是半年多的样子，但是这半年对于我了解中国近现代音乐史还是打下了点儿基础的。

我们那个时候，一个编一个房间，三个人就住在这儿，搞资料另外有

① 这是一个容易让人产生联想的时间节点，但历史的事实究竟如何，尚需进一步查考。从当时参与编写组工作的冯文慈、周畅、周柱铨、孙幼兰等多位人士的回顾文字或言谈中，均未明确提及该次史著编写组的起因是为了“建国十周年”献礼，但在向延生先生为孙幼兰的回顾文章所写“编者按”的起首即称“为筹备纪念中华人民共和国成立十周年，中国音乐家协会和音乐研究所于1958年组织国内十余个单位的人员（主要是音乐院校教师），集体编写《中国近现代音乐史》”，不知所宗为何。详见孙幼兰《〈中国近现代音乐史〉编写组回顾》，《中国音乐学》2012年第4期，第61页“编者按”。对此问题，青年学者常江涛的文章中有着较为完整的归纳（《中国近现代音乐史学科两部奠基之作编写历程回顾》，《中国音乐学》2013年第4期），可以参看。

② 对此，周畅先生的回忆文章也曾提起，他于1958年春天就曾接到过吕骥先生的亲笔信，谈及中国音协欲组织人员编写《中国近现代音乐史》（纲要）的事情，周本人于当年赶往音协报到，且受委派前往沈阳、上海、南京、武汉等地采访多位音乐家并形成了采录文稿送音协理论委员会李业道主任审读。详见周畅《三进音乐研究所　培育之恩记心上》，《中国音乐学》2014年第2期，第36—37页。



1959年4月，在“音研所”编史期间与同道讨论（后排左立者为冯文慈。俞玉姿供图）

专人来帮助，都是很规范的。研究所专门有人搞资料，包括买的、借的，还有资料管理呀——研究所资料工作一直很好，这是大家都知道了的，像文彦就一直管理资料，最先是图书，后来是音响。现在研究所这个音像资料好像成为了联合国教科文组织很重视的一个部分，因为在中国它就是头一名，这个很多人花了很多精力呀，这个不多说了。这个工作到了1959年的深秋初冬就结束了，很多青年教师就回去了。这些人后来的路途不完全一样，像我所在的“二编”，王东路从中央院作曲系毕业，留到了天津市文化局工作；崔其焜后来做了星海音乐学院的副院长；我从1973年又转到了中国古代音乐史方向。

陈：从1959年初到深秋阶段，这个事情告一段落的标志就是刻印了十多册的“纲要”和参考资料？

冯：这个东西我记得我们有些人也提过意见，研究所它很慎重，它不出版，但是当时各个院校多数人都去了研究所取资料。

陈：油印之后会有一定的量，各个院校可以领取一些。

俞：改革开放以后，我们（中央音乐学院）音乐史教研室编写教材，很多人都参考那个资料。

陈：因为那个东西油印后是赠送给相关音乐单位，当时人民音乐出版社在清理资料室仓库的时候还有这种东西；我十多年前，在北京街边旧书市场买过一部分，封面上盖的就是“中国音乐研究所赠”的红戳，应该是一些单位里的留存资料。[①]他们可能觉得没有大用了，都给处理了。

俞：有人说中央音乐学院学生在潘家园（旧书市场）买的时候呀，一套都已经卖到一千多块钱了。他得到这套资料很高兴，使用起来很方便。到现在还没有哪个院校、哪个个人编写的中国近现代音乐史资料，能够超过那一套的，还没有。

陈：也就是油印了这些资料之后，就等于编写任务完成了，大家哪个单位来还回哪个单位去。我还有一个疑问，像您说的当时多数人是地方各个院校的，多数人不是研究所的本职人员，但是你们都在“十间房”这里吃住，那么他原来单位的本职工作怎么办呢？

冯：这个不成问题。因为像我所在的北艺师，他原来就没有这个课，没有开过中国古代和近现代音乐史的课，包括中央院也没有开近现代音乐史的课，近现代音乐史课程在当时整个就是空白；古代（音乐）史过去有教师开过，但是讲得很有限，中央院是蓝玉崧开，那就是很有名，蓝玉崧的学生吴大明后来给他（的教材）整理出版了[②]，他也是努力地想运用唯物史观来做整理。当然，过去也有些基础，什么《外族音乐流传中国史》（孔德

① 据时任编写组秘书工作的孙幼兰研究员所述，编写组的最终成果——刻印的十多册《纲要》及参考资料，曾经由“音研所”“免费赠送给有关领导、参加工作的组员和所在音乐学院”。见孙幼兰《〈中国近现代音乐史〉编写组回顾》，《中国音乐学》2012年第4期，第63页。

② 蓝玉崧著，吴大明整理：《中国古代音乐史》，中央音乐学院出版社2006年版。

著），最早写中国音乐史的（20世纪）20年代的叶伯和他们的著作。

陈：即使没有这个课，原来在50年代中期，您在北艺师讲授和声学这样的大班课，那么像这样在您编写近现代音乐史的时候不去单位上班上课也可以吗？

冯：当时每个院校的情况都不太一样。总的来说吧，北京、上海这些大地方，人力还是比较充足的。当时我主攻近现代音乐，那么外国的（音乐史）我就不用管。当时三年困难时期吃不饱，身体不行，它可以请人兼课，当时的北艺师请过廖辅叔、阴法鲁两个人兼过中国古代音乐史的课，我后来转古代史和听廖辅叔的课有关。我那时候说从研究所回来，学的是中国近现代音乐史，但是当时近现代音乐史没有开课，后来学生因为下乡劳动，有的缺课，所以我就负责传达。这样，我慢慢就走向了古代音乐史。

陈：您原来的自述材料中提过，1957年开始的“反右”、1959年批判右倾思想，您都是被重点批斗的对象——编写中国近现代音乐史假如是为新中国成立献礼，当时的中国近现代音乐史又是“红色”的音乐史，那么之前被批斗的经历对您（进入编写组）没有影响吗？

俞：那个时候是通过组织调动的，不是他个人要去的，也不是汪毓和要他去的，是经过音协、文化部、北京市各方调动的。

陈：1959年，汪毓和邀请您进入研究所编纂近现代音乐史，一个原因是您参加了苏联专家班的学习，就将您拉入；还有一个原因，是不是因为您在北艺师已拥有教学经验？

冯：不是。我是1950年毕业，刚毕业就做和声改题这些工作，做助教时就独立教课了。

陈：从何时开始教近现代音乐史课程？是在1959年的编写组之前？在此之前不是没有这门课程吗？

冯：没有，那个时候顶多社会上有些零星的报告，各种各样的报告。当时社会上还是有些关于音乐史、美学各方面的报告的。比如著名的姚锦新的报告，这是有名的报告。外面有什么报告，我就去听，听完就回来传达——我一直兼任系秘书工作（当时北师大、北艺师音乐系）。

陈：1959年编写近现代音乐史，是因为理论人才很少，又几乎是从零起步的，尽可能利用各种理论人才，抽调过来。

冯：我的分析，当时做这个决定，和中国音协的领导有很大关系，因为就我们编写的这个材料来说，上面（署名）并排是中国音乐家协会还有一个是音乐研究所。[①]他做这个决定也是有基础的，因为新中国成立后想讲中国近现代音乐（史）的人，需要依靠吕骥的《新音乐运动史》[②]，那个本子很薄很薄，这个不够的，应该全面将鸦片战争以后到新中国的近现代音乐史整理出来，所以做这个决定还是在音协那边。今天健在的人比如孙慎，可能对此都还有印象。做的这个决定，今天看起来，也仍然是对的。当时调的这批人原来是在中央院听专家班授课的人，基本上都过来了吧。这个决定，大概和李佺民、汪毓和他们有关系。

陈：音乐家协会有这样的布置，他们两人来具体操作、实施、策划。所以，当今学界将1959年编写组的事情作为近现代音乐史这个学科开始立足、开始成型的年代是有道理的。至于之前吕骥《新音乐运动史》或者李树化等人的文论[③]，还是处于“雏形阶段”，还有些历史发展的自然行为，没达到学科能够成立的地步。

---

① 在1959年所刻印的这批材料中，责任者项均署“中国音乐家协会、中国音乐研究所音乐史编辑组编写”。

② 《新音乐运动史》是在中央音乐学院建院初期，由吕骥亲自登台讲授的课程讲稿。

③ 作为钢琴教育家、作曲家的李树化，同时在音乐理论领域也卓有贡献，曾撰写《近代中国艺术发展史》（亦称《中国现代艺术史》，良友图书印刷公司1936年版）“音乐”一章，此章内容被学界认为具有“自己的史学观念、编撰方法、实际例证和较为严谨的逻辑。……在当时来说，确实是一篇难得的史学著作”。详见张静蔚《音乐家李树化》，《音乐研究》2004年第4期。



访者于21世纪初在北京旧书市场所购部分由编写组油印的资料

冯：这个措辞将来还可以再多考虑考虑，是称“奠定了基础”呢，还是“滥觞”呢，你可以再斟酌。①这个（编写组的成果）包括资料和《纲要》，比吕骥的那本要丰富许多，投入的人力也大了很多。

陈：这次编史应该是具有一个里程碑意义的。

冯：我所在的第二编主要负责的是五四运动到1927年这一时段。

陈：看来当时的小组划分还是以重大政治事件、社会事件为节点的。

冯：后来（有学者）对这个划分的原则提出质疑，和整个史学界有关系。我们当时分工，我主要管的是社团、文艺思潮；王东路管的是几个作曲家、教育家，像萧友梅、黎锦晖、刘天华这几个；崔其焜管的是王光祈。

陈：小组内的人在历史时段的断代内还各有分工？

① 对于1958、1959年上海、北京出现的两组编写近现代音乐史的史事，张静蔚先生曾做过如下评价：“两个编写组，为创建中国近现代音乐史学科，起到了巨大的奠基性历史作用。”详见南京艺术学院“中国当代音乐学”课题组《中国当代音乐学》，人民音乐出版社2006年版，第311页。

冯：王光祈写起来比较困难，因为他这个涉及整个学术界的思潮，包括政治上对王光祈总是批判，扣上"改良主义"这个帽子。那么，在音乐学上肯定他是奠基人，但有点不太敢下这个结论，因为当时是政治第一，怕下错了政治上受批判。即便如此，到了"文化大革命"时期，因为选了王光祈的材料——王光祈的材料客观上叙述国民党统治下的报纸，提到"朱毛"，为这个还猛批了一通，说我们选这个材料有公开宣扬反动言论（的意图）。我后来呢，就是在王光祈这个进入"史纲"的稿子上多帮助了一下（崔其焜）。

陈：当时编近现代音乐史教材的时间都是截止到1949年吗？

俞：当时划分就是1840—1919年是旧民主主义革命时期，1919—1949年是新民主主义革命，前面叫近代，后面叫现代，1949年之后就是当代。当时就是根据大史学界的分期。我在80年代以后搞近现代音乐史，大家主要都用汪老师的教材，人民音乐出版社出版的。我和张静蔚对汪老师的教材都提过意见，他不是很肯定国统区的歌咏运动。我同梁茂春讨论的时候，我们就不同意这个观点。冯老师的书就正视了国统区40年代的抗日歌咏运动，他"左"的东西相比汪老师那本教材还少一点儿。[①]

陈：冯先生治学的理念中有一点就是特别强调实事求是，这在他之前的多篇成果里都有很好的体现。

俞：我当时说，这些资料（冯编《中国近代音乐史》）留着吧，这个"左"的东西不是说有如何好，但至少比汪老师那本书"左"的东西要少些。

陈：我们尽可能给后来的研究者认识20世纪音乐学术的发展，认识20世纪的学者、学事，提供一些资料。比如这本1959年的资料（冯编《中国近代音乐

---

① 音乐研究所的编撰工作结束后，根据其成果《中国近现代音乐史纲要》写作提纲和未定稿（1959年8月），冯文慈自行编写了《中国近代音乐史》讲授提纲（油印本），于1959年9月起在北京艺术师范学院音乐系作为教材使用。据冯先生讲，当时在该院就读的张静蔚、张佩吉等人曾使用该教材上过课。

史》)，学校早已经没有了，很难找得到，您如果不提及的话，可能别人都不知道。您虽然现在已经转入了古代音乐史领域，但前些年做了那么多近现代音乐史的研究工作，可能大家都不会知道的。那么，到了60年代就没有再与“音乐研究所”有过多的关系了?

冯：也不能说完全没有联系，就是少了。比如说，像黄翔鹏编的那个“供审稿”[①]，还给我寄来，征求我的意见，我也觉得他编得很好。

俞：黄翔鹏寄来好多东西。黄翔鹏在研究所，别人（编写组）走之后，他们自己让黄翔鹏编一本供审稿，把那个压缩送到香山去，香山（会议）当时审的一本是黄翔鹏的，一本是汪毓和的，结果批准了汪毓和的作为全国试用（教材）了。[②]所以，黄翔鹏对这点也很不高兴。但是黄翔鹏当时搞很多近现代（音乐）的难点，什么黄自的、王光祈的，他（黄）都单独写稿子的。

陈：也就是说，在60年代与研究所之间的联系都是私人间的学术交流。

二、十多年后再入“音研所”

陈：那1973年怎么又去音乐研究所待了四年?

---

① 李元庆、黄翔鹏统修《中国近现代音乐史讲稿（1840—1949）》（供审稿），提交于1961年8月召开的全国音乐院校教材编审会议。见音乐研究所编《中国艺术研究院音乐研究所40年》（内部资料），1994年3月印制，第29页。

② 1961年8月10—30日，音乐史论和作曲理论教材编审会议在北京香山召开，来自中央音乐学院、上海音乐学院、天津音乐学院的教师和有关专家四十余人参加。在此次会议上，讨论审议了中国音乐史、外国音乐史、民族音乐概论、曲式与作品分析、和声复调、配器法等教材的初稿。详见孙继南编著《中国近现代音乐教育史纪年（1840—2000）》（增订本），山东教育出版社2004年版，第219页。

冯：1966年开始停课，我们被下放到天津军粮城（部队农场）劳动，被当成“五一六”反革命集团分子。

陈：1973年能回来与音乐研究所的调令有关吗？调您的机构是哪里呢？

冯：不晓得是不是“创办”[①]，当时“创办”不就是于会泳他们么。后来听说要搞什么“大字本”，外国音乐史已经开始编了，还要编中国的。李德伦还曾经代表这个“创办”到新源里（“音研所”新址）来过，（召集）开会，我还见到他，我们是作为组员在那里开会。我到那儿报到是9月3号，这个日子我算是记住了。就是1973年回来，回来没什么特别的事，然后到9月3号就到那儿报到去了，然后在那里坐班、上班，每天骑着自行车到那儿上下班。开始时人员不是十分稳定的，吉联抗是组长，外校调来的有夏野，他是副组长；黄翔鹏来得晚一点儿，他当时还有点所谓的“历史问题”，比较麻烦；中国院的有我，（其他单位）还有周畅、赵后起，还有“音研所”本单位的吴钊、刘东升、吴毓清，大概那么十来个人吧。后来又加上近现代（音乐）史的向延生，把俞玉姿也调过去了；徐士家、金文达也去过一阵儿，后来就回去了。大概是这样。这一阵子讨论古代（音乐）史稿就是强调贯彻“儒法斗争”。我当时，在这个之前，我在中国院的经历，没有正式教过中国古代音乐史，那个时候教古代史请廖辅叔、阴法鲁兼课，我做过点传达，就是这种情况。到这个时候要搞古代（音乐）史了，我也有说辞，我说我没搞过，因此就让我搞一个相对说比较容易的部分，就搞明代这部分，明代就限制在少数民族（音乐）这方面。我倒是借着这个机会，把“音研所”里的与少数民族（音乐）相关的文人的笔记啦、什么做官的到那儿去经历的，我都浏览了一遍，做了些笔记啊，对我后来写出那篇《孔子“放郑声”辨析》[②]还带来些好处。我就做这个工作。这个“儒

---

① “创办”，“文革”期间由江青控制的“国务院文化组文艺创作领导小组办公室”的简称。该机构成立于1973年初，由于会泳、浩亮、刘庆棠负责，于会泳担任组长。详见戴嘉枋《走向毁灭——样板戏主将于会泳沉浮录》，时代国际出版有限公司2008年版，第337页。

② 冯文慈：《孔子“放郑声”辨析——“郑声”的社会习俗背景及其遗绪》，中国孔子基金会编《孔子诞辰2540周年纪念与学术讨论会论文集》（中），上海三联书店1992年5月版；《民族音乐文论选萃》（中国文联出版公司1994年9月版）收录。

法斗争”呀，我当时的思想，我也找不出怎么“儒”怎么“法”，反正就根据我的理解写吧，写完倒也没说不行，然后就上交了，最后也没出版。研究所的工作我也知道，向来是这样，大家都搞完了，上交了、汇报了，往那儿一放，不出版，要出版那可难了。

陈：当时的出版条件也有限。还有当时的政治需要来做这个事，这个事情的后续也要看政治发展的动向。

冯：我的体会主要是后一个原因。你再怎么出版条件有限，如果需要的话还是可以印出来的。

陈：当时他们怎么又调您去音乐研究所工作呢？

冯：为什么又看中了我呢？可能是因为原来搞近现代（音乐）史的渊源关系，看我一般在为人、学术方面也还比较持重，不瞎说——不知道的宁可不说，也不乱说。可能是这个原因，所以后来（1973年）搞古代（音乐）史也把我调去了。

俞：听说江青指示搞古代音乐史，给毛主席准备的东西。《中国音乐简史》，那个都是通过于会泳“中央文革领导小组”布置下来的任务，要给毛主席弄成“大字本”的。

冯：当时编写的就是《中国音乐简史》，因为后面还有近现代史接着。具体编写的要求就是贯彻“儒法斗争”，这是整本书的编写指导思想。“简史”从远古写到1919年五四运动。当时给我的任务就是明清时期的少数民族音乐，我当时趁此机会把研究所搜集的有关少数民族的材料，都翻了一遍。然后得出一个认识，我觉得“郑卫之音”一直从春秋时期延续到现代，这个传统没有断，但是在“史稿”上不能这么写，后来我写了一篇文章就是

《孔子“放郑声”辨析》。关于《略论〈十面埋伏〉》[①]，我自己觉得，自我肯定吧——当时还是比较敏感的，因为“四人帮”倒台后，当时史学界还是批判他们搞的史学是“比附史学”，他们拿这个“儒法”比附周恩来是儒家。

陈：写作这篇文章的初衷是什么呢？在当时仍属冰雪初融的年代，写这样提出“另类”观点的东西还是犯“忌讳”的。

冯：我为什么写《略论〈十面埋伏〉》？当时《实践是检验真理的唯一标准》是1978年5月发表的，我的这篇文章也是在这个月发表的，我当时还是比较大胆、敏感的。我为什么有这个认识呢，因为音乐学院里在儒法思想笼罩下，把《霸王卸甲》看作赞颂项羽的，《十面埋伏》是赞颂刘邦的。小道消息说，写古代（音乐）史的原因是为江青用的，江青要组织去邻国演出，要想贯彻“儒法斗争”，在学界真就有人搜集“楚汉相争”的材料。你将来了解音乐学界学术思想潮流，可以去翻翻贵院（中央音乐学院）的老材料，关于“儒法斗争”的（材料）有很多。我具体的想法就是针对这种现象，觉得应该写一篇文章。后来有人出版了一本集子，还把这篇文章收录了进去。我觉得从文艺反映社会生活来说，汤应曾写的（作品）可以反映明末边塞战争，也代表了明代琵琶演奏技巧的高峰。

陈：1973年借调到音乐研究所，您当时的关系还在中央五七艺术大学？这几年就在音乐研究所新源里那个地方编写音乐史。您（俞）是什么时候去的？

俞：我是1974年去的研究所，我们不是文化部调去的，我和徐士家准备要开中国音乐史的课，知道那里有一个组，然后我们就去了。去了之后，徐士家因为要搞党的工作，他就又被调回学校去了。夏野是我的老同学，上海音乐学院的老同学，他说“分给你一点儿任务”，我就参与进来了。那个教

---

① 冯文慈：《略论〈十面埋伏〉——兼评“四人帮”对音乐遗产的利用和歪曲》（1977年8月稿），载《音乐论丛》新版第1辑，人民音乐出版社1978年5月版。此文的发表，被其看作是自己学术生涯的真正开端。

材编到了第五稿，但是1976年“四人帮”倒台，就不了了之了。郭乃安倒是提议过，经过修改把“儒法”删一删，看看能不能出版，研究所的领导不同意。留下来的只是当时油印的材料。

陈：《中国音乐简史》刻印本第一稿提纲的落款时间是1973年10月。那么，这个编写小组究竟是从何时开始运作的呢？

冯：这个我讲不清，我报到的日子是1973年的9月3号。

陈：这个编写机构完整的名字是叫什么呀？由谁在负责？

冯：当时就称“中国音乐史编写组”。负责的人，是从于会泳那儿来的联络员李德伦，他来过，次数不多，来过一两次吧，过来了解情况，或者布置什么“儒法”。编写组内负责的就是吉联抗。

陈：吉联抗是这个编写小组的实际负责人？

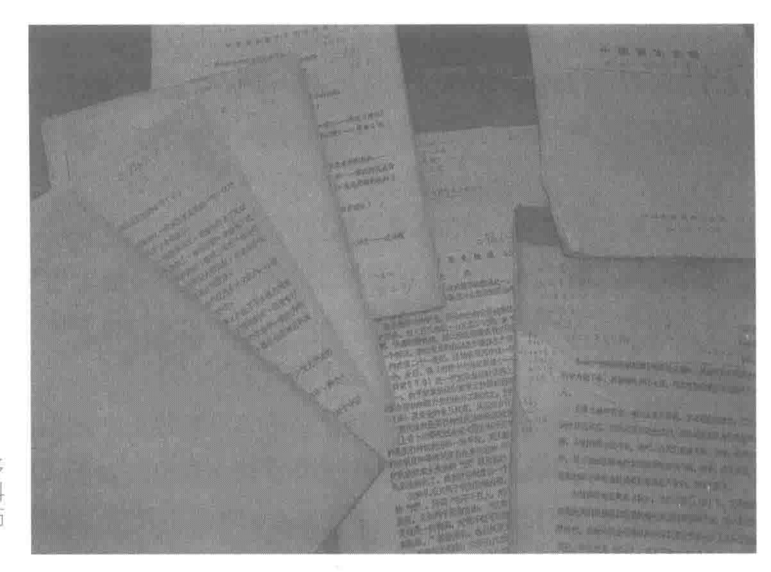
冯：当时称“组长”。

俞：夏野也是，实际上夏野算是于会泳派来的，他自己也是古代音乐史专家。我记得吉联抗是组长，夏野是副组长。但是还有一个问题，这是隶属于“创办”的，把编写组放在音乐研究所（时为“文学艺术研究所音乐舞蹈研究室”），而研究所的领导人是杨光与何芸。《中国艺术研究院音乐研究所40年》里面有这篇文字，那个记得比较准确。[①]吉联抗很尊重夏野，因为夏野是于会泳派来的；但夏野做人很谦虚，很尊重吉联抗。吉联抗当时比较“左”，他贯彻“儒法”比夏野还坚决呢。

陈：两位负责人之外，在小组中起到长期骨干作用的都是谁？

---

① 音乐研究所编：《中国艺术研究院音乐研究所40年》（内部资料），1994年3月印制，第7、41页。



从冯先生自存多个版本的资料看，《简史》历经了数度修改

冯：另外，郭乃安有时候也过来。

俞：但是后来郭乃安调去写别的文章了，郭乃安走了。李纯一也是这个组的。

冯：李纯一好像不是很经常来，他也不是很愿意在这里做。

俞：金文达也调来过，后来金文达也不愿意了，也觉得对“儒法”搞得没兴趣，因为从音乐学院跑来上班，还要坐公交汽车，挺麻烦，他就主动退出了。李纯一后来好像编写组到中央院讲课的时候，他就没去了。最后坚持的就是吉联抗、夏野、周畅、赵后起等。周畅调来以后就长期在那儿待着了。

冯：比较经常的就是吴毓清、吴钊、刘东升——这都是所里的，他们是从头到尾都在的；还有黄翔鹏，比较晚一点儿来。研究所外的就是我，另外还有周畅、赵后起。

陈：这个稿本里分为很多章，从远古时代一直到民国初期，涉及很多领域，大家是如何进行分工的？

冯：这个分工就是适当的时期，吉联抗组长在会上提出来，也有自己来报的，也有人是上面指定的，不完全一样。

陈：由大家分头编写，体例、叙述就会不统一，最后负责统稿的是谁呢？

俞：夏野和吉联抗来统稿。夏野等于是于会泳派来的，所以吉联抗特别尊重夏野，可是夏野不摆官架子。

冯：夏野不擅权，不争，什么事情布置给他，他就是本分地去做。

俞：到最后大家都不想干了，搞“儒法”都搞不下去了，可是夏野还要收摊，最后好像是到第二年冬天了，夏野想让老冯参加统修，他也不干；夏野和我说，让我帮忙动员，因为我和夏野、于会泳都是上海音乐学院音教班第一期的同学，所以他就叫我给他（冯）做工作。最后，还是他（夏）自己统修。他（冯）坚决不干，他要去搞资料和音响目录，夏野最后还是坚持弄了。也真可怜夏野，都没有人了，“音研所”的食堂天天熬白菜，夏野就待在那里——他觉得好像上头派他的，必须完成好。他（夏）也叫郭乃安参加，郭乃安也不肯了，郭乃安去写别的（材料）了，好像周畅也坚持了一段时间。

陈：统稿主要是由夏野做的，但《简史》前后共有五稿，每轮的修改是怎么来做的？

俞：修改的时候每一个人都是自己弄的。近代好几节都是我写的，因为我不是搞古代史的，人家叫古代史组，我就不算是正式的。第七章（旧民主主义革命时期的音乐）由我写，我们都是这样，写完之后都交给夏野，夏野提了意见，你再自己修改。我记得是这样的。

陈：“简史”的总体框架是由谁来做的？

俞：框架是由大家讨论的。先提的可能是核心组的人，就是吉联抗和夏野，然后大家认领自己的部分。李纯一是先干了，后来李纯一也不干了，我记得到1975年了，江青下指示，这两个组——外国史组、中国史组——要到“五七艺大”上课试讲，先是外国史组上了一轮。蔡良玉写了一篇比较详细的文章，就是讲外国史组的。[1]中国史组，我这里有比较详细的记录，全组在1975年7月底就完成了第二稿，8月初就进入了准备阶段，要油印讲义，研究讲授计划，请外国史组介绍上学期讲课的经验，这都是吉联抗布置的。然后，听课对象就是“五七艺大”的钢管系（钢琴管弦）、作曲理论系、声乐歌剧系，三年制，一年级的学生。第一次课是9月2号，吉联抗讲的，包括“开设音乐史课的目的与要求”“劳动创造音乐”，介绍了《伐檀》等作品，然后听《流水》，讲“音乐思想简略”。《简史》的第一、二章是重点，由吉联抗亲自来讲。第二次课是9月9号，内容是两汉部分，由吴钊讲。吴钊讲课的第一节有两个部分，第二节是讲相和歌，第三节是介绍《广陵散》与嵇康，第四节是《梅花三弄》与清商乐的发展。每个人讲我都去听了，因为到我们学校去讲课了，我那个时候还算“五七艺大”的，所以我都跟班去，徐士家叫我一起去听，讲中国音乐史的任务本来就是我和徐士家的嘛！汪毓和那时候还在《人民音乐》杂志，还没有回来呢。第三次课是9月16号，就是辅导，吉联抗又来辅导，讲记谱法的发展概况，包括“声曲折”、文字谱、敦煌减字谱、工尺谱、姜白石、智化寺音乐等。吉联抗因为是组长，他当仁不让，他也比较积极，别人对“儒法”都已经不感兴趣了；还讲了“乐器发展概况”，使用了图片资料，都是由吉联抗讲的。第四次课，由周畅讲隋唐（音乐），这部分就是周畅写的，他讲农民起义推动社会发展，各地民歌，《胡笳十八拍》。周畅过去学过声乐，他能范唱。我们每周讲一次课，后来的“明清戏曲、说唱”，由赵后起讲的，吉联抗还很欣赏他。然后就是刘东升、冯文慈。学堂乐歌是吴毓清写的，但他不太擅长讲课，就照本念——他没有上课的经验。最后一讲安排的是夏野，本来夏野跟我说应该是我讲，后来我说我可不能做总结，夏野说那就由他来做总结，就叫我先讲。我写的是近代的说唱和京剧——他们

---

① 蔡良玉、梁茂春：《一本“以阶级斗争为纲”的〈西洋音乐简史〉——“文革”时期撰写〈西洋音乐简史〉回顾》，《中国音乐学》2007年第2期，第26—36页。

知道我小时候学过京剧，会唱京剧，说唱（音乐）我在曲艺团也待过，所以夏野叫我写。我讲的就是近代京剧的形成与发展。我当时问夏野，我说我就不知道哪个题目算法家，他说那你就写《打渔杀家》算是法家。

陈：等于谁写作谁来试讲?

俞：对，这算是“五七艺大”在“文革”后期第一次恢复上中国音乐史的课。

冯：授课的地方就是在中央院的一个大教室里。

陈：这个等于是您第二次进入音乐研究所，在“文革”的后期编写的中国古代音乐史读本，有个成型的成果，也上了课。那当时听课的有很多人吗?

俞：听课的人很多，外地的有安徽的艺术院校、沈阳音乐学院、天津音乐学院、山东师范大学等学校的音乐史老师。像刘再生，我第一次认识刘再生（就在这次课上），讲完课他到我面前来说话，我对他印象较深——我讲完课他问我可不可以把讲稿给他，我说这个不行，我们有《简史》，可能很快会出版的。外地都知道中央音乐学院开课了，教室都坐满了人，真正的学生没几个人。（上课时）可紧张了。

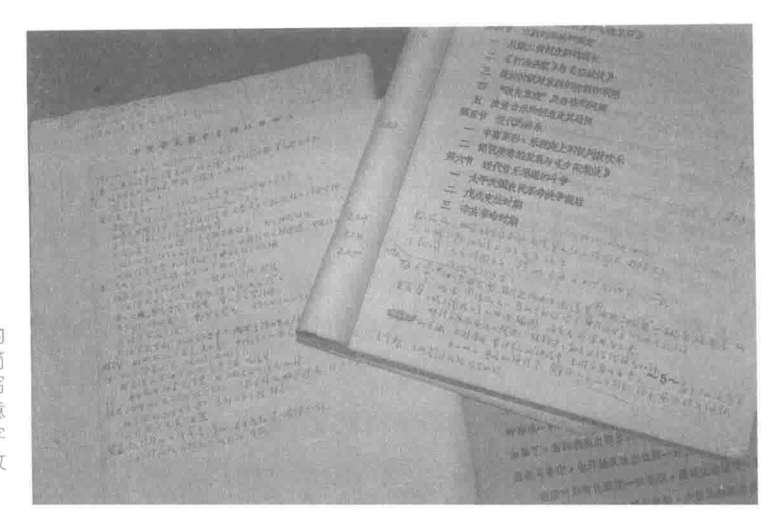
冯：北京的一些单位也来人了，像于庆新。

俞：他是《人民音乐》的，还有音协、电台的也来。不就新鲜嘛，开始有音乐史课了嘛，停了好几年。

冯：“文化大革命”期间，课都停了，很多年轻人也没有机会学习。

陈：“五七艺大”的课堂还是比较开放的，接受社会各界人士来听课。

冯：我就记得于庆新，原来他是中国院附中的，高高大大的。别的人我不认识。



在冯先生自存的《中国音乐简史》空白处，写满了听取各方意见的记录文字（1975年修改稿）

陈：这本《简史》最后的定稿是怎样一种情况？

俞：定稿是到这个课以后了。定稿前还到工厂去找工人师傅来提意见，人家能有什么意见啊。[①]

陈：那么这个稿本也发挥作用了，它作为教材在“五七艺大”试讲过一轮课，再定稿；“文革”结束后，它就完成历史使命了？

俞：这轮课的最后一次课是1975年12月16日结束的。由夏野讲的，讲近代曲艺，他用的是“说唱”，“说唱”就是有说有唱，他不用“曲艺”（这个概念）。但是这个《简史》中的标题还是叫“清代曲艺”。夏野先讲“说唱”，最后留一点儿时间做小结。他用一节多课讲曲艺，讲板腔体、曲联体，讲完就小结：中国有灿烂的音乐文化遗产，乐器有什么，等等。夏野总结得还不错，很简练。那就是说，9月2号开始试讲，到12月16日，每

① 在由冯文慈先生保存的1975年7月第四稿《中国音乐简史》的目录页、空白页上，冯先生密密麻麻写满了听取各方意见的记录，其中包括1975年10月20日讨论会上杨荫浏、郭汉城、王朝闻等先生提出的建议；10月25日，杨今豪、梁茂春、刘克诚等人提出的意见；11月15日在“218厂”、28日在“北汽”“北齿”等工厂听取各位工人师傅意见的现场记录。



1977年8月，和“音研所”同人留影于左家庄（前排左起：何芸、郭乃安、夏野、吉联抗、齐毓怡、刘东升；后排左起：向延生、乔东君、吴钊、吴毓清、冯文慈、黄翔鹏。俞玉姿供图）

周一课，完满地讲了一轮的课。

陈：1976年、1977年这个编写小组就没事了？

俞：这阶段老冯参加了音乐研究所给《简史》配套的音响、曲谱资料的整理。后来我们都回来了，他们古代音乐史的由向延生编的音响目录，我们就把资料交给向延生了。一个编的是幻灯，另一个是音响曲谱，但是都没有出版。[1]夏野就整理书稿，把整个通稿整理了。夏野的任务还挺重的，那个时

① 从冯文慈、俞玉姿先生收藏的一份印发于1978年7月7日、署名“责任编辑：冯文慈、齐毓怡、向延生”的《中国音乐简史》附录“参考曲谱、参考音响目录（征求意见）”来看，与此部《简史》配套的音响、曲谱多达141首，“目录”详细列出了音响所流传的地区、民族或乐种，曲名，曲词作者，曲谱来源，演唱、演奏者（伴奏），音响时长，等。

候他就一个人，咱们（与冯文慈）当时不也给了个房子，就在夏野隔壁嘛，夏野就老在他那儿待着。在研究所的食堂吃饭，够苦的。等夏野将自己统修的书稿上交研究所，他们（研究所）又怎么做的处置，就不是很清楚了。

三、两度编史的收获与感悟

陈：也就是说，这几年您一直在做专业的研究工作，您的收获是什么？

冯：酝酿着写了文章，《孔子“放郑声”辨析》当时有了很多构思以及材料。《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因》[①]，这篇文章是针对黄翔鹏的观点，因为黄翔鹏有个看法，有点中国（音乐）中心的这个思想，本来魏晋南北朝时期，北方大乱，少数民族接受外来的影响最多，这个可以结合佛教在这个时期的流行包括南方北方来看这个问题。但是他的看法正好相反，我认为不切合实际。他认为是中原的音乐影响了龟兹，龟兹影响了印度，是中国影响了中亚南亚（音乐）。我认为这个看法没有资料上、实证上的依据，得不出结论。所以我这个“唐代宫廷”音乐的文章，当时因为看了一些史学流派、统计史学的成果，从这些角度切入来谈这个问题。

陈：也就是这段四年研究所的时光影响了您“文革”后的学术方向。

冯：这个时期还有一个收获。在“史稿”编写的晚期要整理音响目录，研究所音响这边是向延生负责，我也参加了，而且我就趁这个机会，把研究所的很多音响，特别是平常听不到的音响，像十二木卡姆、说唱、戏曲方面的，我大量地听，所以我就和向延生编了这个目录，这个目录后来也没有发表，但是有油印的。我对其中一些音响进行了重新记谱，后来酝酿发表

① 冯文慈：《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》，《交响》1993年第2期。

了《汉族音阶调式的历史记载和当前实际》[1]，这篇文章主要的思考就是那个微分音的问题，汉族音乐当中实际存在微分音现象，这个应该给予它合法的地位，而且在记谱上可以有所反映，这篇文章的创新就在此。后来，就是（上海音乐学院）夏野和刘国杰两个人看到这篇文章都比较重视，给我来信表示同意我的看法，给我提意见认为那个记谱方法太复杂，一般人难以完成，我也表示愿意接受他们的意见，但一时想不出什么好办法，所以论文就一直没有改动。任后人去评说吧。

陈：1973年开始的"音研所"的四年生活，对您的治学观念有些怎样的影响？

冯：研究所的四年，使我接触了汉族传统音乐的实际。研究所的资料、音响工作做得好不是偶然的，那里很多同志默默无闻地做了很多工作，比如张淑珍，她是做音响的；还有文彦；还有李文如，他是做文字整理的，他原来是琉璃厂书店学徒出身，后来被研究所发现了，帮助搜集古旧书谱的；还有王秋萍，做图书资料井井有条。他们的资料工作做得很扎实，为科研人员的服务意识很强。在这方面，它比中央院做得好，好得多；比中国院，就更不用说了。过去我们老说"政治挂帅"，但是你要在业务上有所体现，我当时所在的北艺空话讲得多，中央院好一些，但是毕竟它那个面儿宽了一点，不像研究所做得那么细。"音研所"在这方面还是有它独特的功绩的。

陈：您之前也不断参加国外专家的讲学等活动，为什么把1973年在研究所的这四年经历摆在个人学术经历中那么高的位置？

冯：这也是因为我这一生经过的几个主要单位。一个是我在的先是北师大，后来是北艺、中国院、中央音乐学院，再一个是音乐研究所。我对"音研所"的经历呢，是非常"器重"的，那里的资料音响，那里的学术气氛，对我有很大的帮助。那个时候工作气氛很值得怀恋，大家关系比较好，这

---

① 冯文慈：《汉族音阶调式的历史记载和当前实际——维护音阶调式思维的传统特点》，《中央音乐学院学报》1981年第3期。

些年轻人谁也不是说我已经出类拔萃，成一家之言了，没有。自己也没有这个感觉，也不是这样看别人，大家相处都比较平等。

陈：音乐研究所1973年编《中国音乐简史》，您就把1973年作为从事古代史的起点，您怎么会把这个作为个人学术的终极目标呢？

冯：我这个人，好像在哪儿都提到自己这个特点，本来我这个家庭环境，我不是一个音乐世家，也不是洋世家，也不是土世家。土世家比如说戏曲世家或者古琴世家，根本不沾边；洋世家，比如搞教堂音乐的，也不沾边。我就是随波逐流就走到这儿了。“文革”结束了，我当时最关心的是什么，我首先是把《略论〈十面埋伏〉》写出来了，我自认为我这个敏感度还是可以的，因为这篇文章在1978年5月就发表了。

陈：这也属于近现代音乐史的领域啊！

冯：这个敏感是因为1978年5月正好是发表《实践是检验真理的唯一标准》，我同时就发表了这个（《略论〈十面埋伏〉》）。就是当时在我心里惦记的这个“儒法斗争”啊，我这下清楚了，就是不是这么回事。怎么看这个《十面埋伏》呢？当时的中央院，具体来说吧，我的同行编了大量“儒法



采访阶段，过半的采访是这样进行的（2015年4月25日）

斗争”的史料，包括什么《史记》，是不是还有《汉书》，我记不得了，一大厚本，都是真正的经典著作、史学著作。当时不管谁吧，反正我就觉得，这音乐学院如果路线斗争就是这么跟着走，岂不是有点太可怜了？认为《十面埋伏》和《霸王卸甲》是反映文艺领域“儒法斗争”的代表性作品，什么《十面埋伏》是尊法的，《霸王卸甲》就是显示儒家的没落的，这是当时流行的说法。我们说搞文艺的人容易不过问政治、淡漠、不理它，这时候看起来又不像不理它，怎么跟着走得那么紧啊，编出来那么多东西，有什么用啊？我们如果是政治思想水平、所谓政治上敏感，总是这样走是不是也值得研究？

陈：转向古代史是出于您对当时那种政治生活的厌恶吗？

冯：我说一下原因。“四人帮”一垮台，首先就是关于这个“儒法斗争”就应该比较清楚了。因为在华国锋当政的时候，已经有重要的文章出来讲，搞这个“儒法”，都是“比附史学”，就是把这个“儒法”硬贴到一些历史上，没有什么意义。“比附史学”出现，当时的背景我不了解，反正作为“比附史学”来批判的是可以的。虽然当时可能还有什么背景，或者谁也主张，这个咱们不管，作为学术观点来说，批判这个“比附史学”也还是可以的。我为什么后来就搞上了古代音乐史，因为“文革”末期，中央院就让研究所的这批人去讲课，从古代史讲起，因此这些人就一人一讲，当时从吉联抗一直到吴钊、刘东升、赵后起、吴毓清、老俞、我，还有周畅，有没有忘了的？——每个人都去讲一通。可能是因为我是中国院的，这个时候也成了中央院的人，等于本院的专任教师，所以后来要开专业课，这个责任就落在我的身上，这个过程怎么形成的我不知道，是不是可能因为我们就是教书匠的命吧，就是说讲课不发愁。后来，又一班是工农兵学员那班，讲课就让我去了，还有苏木、伊鸿书也参加了（为工农兵学员）讲课，就是孙笑非、刘新芝、董团等五个人的课，讲得很简单。后来搞古代（音乐）史有这个方面的影响。我讲这一遍，因为我已经形成了，这是我第一次单独讲古代音乐史，讲得非常简要，上了不足十次课，顶多也就是七八次，因为他们的学时有限，我的准备也有限。我前面呢也讲，吸收这个简史组的成果，后面是我自己的。等到1981年开始，我确定回中

国院了。这个时候中央院的古代音乐史，就新招了1978年入学的恢复高考的第一批专业学生，就是王次炤、修海林、戴嘉枋他们这一批，所以他们这一批的古代音乐史是我一个人教的。我这个时候已经算回到中国院了，但是1981、1982年还算在那儿兼课，讲了一遍——这是我第一次系统讲古代（音乐）史，比较认真的，从头到尾讲。现在王次炤他们那些溢美之词，冯老师怎么着，都是根据这个时候的印象。[①]

访者按语：

冯文慈先生总是盛赞在“音研所”的工作环境与合作的团队，特别对于1959年的编史工作更为怀念，这说明20世纪中后叶发生在中国现代音乐学术历程中的几次集体的学术编撰活动，还是对那代经历过的学者们印象深刻而难以忘怀的。

在中国现代音乐学术史中，20世纪中后叶的几次集体学术编撰，应该说都带有一个新政权诞生之初对于音乐文化建设的某种急迫要求，它们无论缘自怎样的初衷、最终取得了怎样的学术成果（只有《民族音乐概论》于1964年由音乐出版社正式出版），均为过往学术历程中不应被忘却的一笔。[②]对于1959年、1973—1977年的两度集体编撰中国音乐史的行为，虽然留下的都是较小范围传播的内部油印资料，但正如前文引注中的学人所言，它开拓了新领地、锻炼培养了一支队伍、积累了初步的学科资料，对于中国音乐史等学科的发展，在特殊的年代里做出了应有的贡献。

时至21世纪的今天，距离那场“大跃进”式的编史年代已经过去了半个多世纪，当时的参与者、见证人均已垂垂暮年甚或离别人世，特别是

---

① 王次炤《文雅和蔼 慈祥持重》、郑祖襄《回忆冯文慈老师教中国古代音乐史》、戴嘉枋《忆从学冯文慈先生》、修海林《冯文慈先生的教学与治学》，均收录于王军编《布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》，中央音乐学院出版社2009年版。

② 关于20世纪60年代初由中国音乐研究所主办的“民族音乐研究班”及其成果之一的《民族音乐概论》（人民音乐出版社1964年3月初版）的编撰情况，当年的参与者孙幼兰曾做出记事性的回顾。详见孙幼兰《“民族音乐”研究班与〈民族音乐概论〉》，《中国音乐学》2013年第4期；中国艺术研究院音乐研究所编《民族音乐概论》“说明”，人民音乐出版社1964年版。

亲历过50年代、70年代两度编史的学者更为少数。当我们意欲构建音乐学术史、不断提起“重写音乐史”、经受种种史学新理念熏染的时候，恐怕无人能够否认史料工作的重要性及其无法替代的价值，但我们又往往对眼前即将逝去的鲜活材料抱着“明日何其多”的从容态度。即便对20世纪中后叶的几次集体学术编撰来说，令人稍感宽慰的是，近年借助中国艺术研究院音乐研究所的所庆等活动的促动，一些当事的学者撰写了部分回忆文章，使我们能够对当时的一些筹划、组织、撰写的情况有所了解。[①]此番对冯文慈先生的系列访谈，其用意即有通过这位两度参与编史且较深度介入的当事者的追忆，使我们“重建现场”，以对现代中国音乐学术事象、学术文本读解能够多一份较为鲜活的口述史料。

---

① 例如在中国艺术研究院音乐研究所建所60周年之际，曾参与过1959年编史的周柱铨先生（《忆我国最早大集体写作近现代音乐史》），参与过1959、1973年两次编史的周畅先生（《三进音乐研究所　培育之恩记心上》），均著简文并刊发于2014年第2期《中国音乐学》杂志。在此之前，孙幼兰撰写的《〈中国近现代音乐史〉编写组回顾》，发表于《中国音乐学》2012年第4期；蔡良玉、梁茂春撰写的《一本“以阶级斗争为纲”的〈西洋音乐简史〉——“文革”时期撰写〈西洋音乐简史〉回顾》，发表于《中国音乐学》2007年第2期。另外，一些青年学者已开始将研究视野投向相关的领域，比如常江涛撰写的《中国近现代音乐史学科两部奠基之作编写历程回顾》（《中国音乐学》2013年第4期），对上海、北京两地于20世纪50年代末出现的集体编史的史事进行了专题采访、梳理。这些文论对当年由“音研所”主导的各类编史活动进行了记述和初步解读，使我们对其中的部分情况能够有所了解。

第六章

对朱载堉相关研究之回顾与思考

采访时间：2015年4月10日、17日、25日15:00—18:20

访者导语：冯文慈先生自20世纪80年代初涉足朱载堉相关研究，前后历三十载光阴，是他进入中国古代音乐史学科之后着力最巨的领域，对朱氏生平的考订、律学计算的验证、原著的点注、纪念设施的复建、研究人才的培养诸方面皆有不凡的贡献。因此，在这部访谈录中，关于他对朱载堉相关问题开展研究的回顾与思考必然位列重点。事实也的确如此，在2015年上半年访者对冯先生的系列采访中，围绕着朱载堉及相关话题进行了三次约十个小时之久的访谈。颇引感怀的是，在这个专题形成文字初稿后，借着当年8月份在京城的一次学术会议的间暇，参会的天津音乐学院郭树群教授应邀对初稿进行了审校；在对访谈内容涉及的一些史事及乐律问题进行核对之时，尚得到郭树群、陈其射、李方元、赵为民诸位教授的友情协助。于此，不得不对这几位冯先生昔日的高足表达访者的谢意与尊敬！

一、开始涉足朱载堉相关问题研究

陈：您对朱载堉相关领域的研究是一个重点，这次探讨的话题就与这个方面有关。您对朱载堉的研究是从何时开始的？

冯：1982年暑期，教育部在山东组织了一个高师系统的（中国音乐史教师）进修班，去听课、讲课的时候结识了孙继南、刘再生，他们是当地的“地主”，就跟着忙活；也认识了郭树群、陈其射、李方元这批年轻人。这

次讲课的人很多，但是作为通史来说，古代（音乐）史我讲得比较多。[①] 正好1981、1982年我就在中央院兼课，那时我的关系已经回中国院了，1983、1984年中国院就紧催我招生，我就不太愿意招，觉得应该等教师准备充分了再招比较好。院里主要领导不太满意，说这个冯文慈一直拧着不肯招生。因为我个人也需要准备，当时中国院的音乐学系还是很薄弱的，仓促招生容易导致事倍功半，还不如准备好了（再招生）。所以我就主张，应有一个阶段让教师尽快抓紧时间提高水平，然后再招生。[②]最后（和院里）达成一个妥协的办法——1983、1984年开始办高师院校教师的进修班。那时候"四人帮"垮台不久，大家学习热情很高。当时以中国古代音乐史作为方向在进修班里的人并不多，有些因为其他原因中途退出，真正在那儿坚持住了的就是郭树群、陈其射、李方元，但是教室里（听课的人员）都坐满了。

陈：1983年先开始了进修班的招生，这其中很多人受1982年的烟台高师音乐史培训的影响来到了中国院?

冯：对。其中点注《律学新说》的工作是由郭树群的问题启发了我。他有一次就问我，《律学新说》里面有些看不懂，我一看我也不懂——它涉及非常具体的珠算技术；后来我就问（中国科学院）物理研究所科技研究室的戴念祖，他说他也不懂。最后，我是从我姐姐那里弄懂的。她就是小学文化水平，但是作为会计打了一辈子的算盘，这个技术性的问题，她一看就懂了。当时我就萌生了这个想法，朱载堉连初中课本都提到这个人，但是（学界）对他的研究没有打下很好的基础。我就说，应该想办法点注（他的原著），中国传统文化的继承发展就是要做诠释、要做训诂。我觉得这只是个基础工作，不管有多少好处。这两本书里还有很多东西值得研究。这让我体会到了这个基础工作的重要性。

---

① 有关此次暑期讲习班的详细情况，请参阅刘再生《高师音乐史学肇迹钩沉——1982年"中国音乐史暑期讲习班"的时代贡献》，《音乐研究》2014年第5期。

② 冯文慈先生于1981年春调回复建的中国音乐学院之后，即担任音乐学系（1964年建院之初名为"音乐理论系"）系主任，1986年4月卸任。在20世纪80年代初期学院恢复阶段，音乐学系的奠基、建设、发展就成为冯文慈首要的工作职责。



1982年8月13日，参加“烟台讲习班”古代音乐史部分的师生合影（二排左五为冯文慈）

陈：郭树群问您这个问题是在什么时间？在全国第一次律学会议之前吗？

冯：对，因为1983年的9月办了这个教师进修班。虽然当时参加的人不算多，但是来（听课）的很多，包括北京的一些单位，还有本校的教师，应该有三四十人听课。当时郭树群是在为准备参加第一次律学学术会议论文的过程中提出的这个问题。我就萌发了这个点注的想法，因为研究一个重要的音乐家，你要研究他的原著。你不把他的原著研究好，只是个人在那里随便说几句；基础工作做得不够，人家还是会不满意。所以，我就想把这本书点注了。讲老实话，（在此之前）我没有做过这些工作。后来我在一篇回忆的文章里，特别提到中学国文老师的教育给我带来的好处。[1]

陈：点注《律学新说》是不是1984年第一次律学会议上由中国音协给您指派的任务？

① 冯文慈：《我的最终岗位：中国音乐史学——随遇而安，缘机以进》，《中国音乐》2007年第1期；收入王军编《布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》，中央音乐学院出版社2009年版。

冯：不是，在那次会议之前就已经开始了。

陈：《律学新说》点注工作具体是什么时候开工的？是在1983年的秋季开始的吗？

冯：比1983年秋季应该还要再晚一点儿，大约是在1983年底，甚至会到1984年初。

陈：那样的话，按照出版的时间倒推，1985年应该就完成了，耗时一年多的时间。您的乐律研究在朱载堉之前，基本都是1984年时发表的成果，您之前的乐律研究与朱载堉的课题有联系吗？

冯：总的来说，这和当时国内音乐学、乐律学发展的形势是有关系的。1984年的11月，在北京的京丰宾馆开了这次重要的乐律学的会议。在这次会上，我具体的表现现在回忆不清楚了，只记得是在一个很大的会议室，周边都坐满了人。吕骥来过，因为音协很重视，缪先生（缪天瑞）是不是来过，我记不太清了。还有其他各地来进修的，坐了一屋子人。那个时候这个会进行到什么程度了，我一下子记不清楚了。但在那个会上我已经明确了，因为郭树群、陈其射已经表现出了对律学的兴趣，归到了我的名下（而由我指导）。大家都觉得对朱载堉的研究很重要，但一些基础的研究还没开展，所以我下决心，开始做点注工作。因为当时中国院正办着进修班，开会需要助手，我还把郭树群、陈其射带去了。应该说那次会议的规模很大，当时好像包括一些不是音乐界、搞科技的戴念祖也来了，一般史学界可能也来人了。这次会议后来被追认为中国律学学会第一次会议。

陈：您的治学领域的选取是"随遇而安"，当时是郭树群的一些问题引发了您的触动，能谈谈1984年一些在乐律方面的研究和后来专门从事对朱载堉相关的研究，它们之间是否有着什么关联？

冯：1984年京丰宾馆会议结束的时候，开了一个干部会——还没有正式组织律学学会，只是一些单位的负责人在一起开会。在这个会上确定下来，由中



1984年11月14日，参加“朱载堉《律学新说》成书四百周年纪念会”的与会者在北京京丰宾馆合影

国音乐学院负责，来研究朱载堉的生平。

陈：为什么让中国音乐学院来负责?

俞：因为他（冯）写了朱载堉相关的东西，他的两个学生，一个郭树群、一个陈其射也对律学有兴趣。实际上形成了一个小班子，等于有了些人力、兴趣、成果了。

冯：相对来说，北京也容易聚集人才。中央院当时的情况我记不太清楚了。

俞：中央院有金文达、廖辅叔、苏木、伊鸿书，但没有从事这个领域的，他们没有这方面的成果。上海院，夏野自己要编古代（音乐）史的书，也在带外国留学生；陈应时当时成果还少。

陈：1984年11月到1986年举行纪念朱载堉诞生450周年活动之间，您的一些成果就已经出来了，比如对《律学新说》的点注本在1986年已经推出来了。

当时第一次律学会议结束之后，您是有些什么规划吗？是接受了会议的嘱托对朱载堉进行一些专题性的研究？

俞：1984年受大会的委托，然后就开始了（朱载堉）生平方面的整理。

陈：就像有课题一样，主要的精力就投入到对朱载堉的研究了。当时您是像"带头人"一样，力量都是三十来岁年富力强的学生。那么这项研究是否对郭树群、陈其射后来的学术走向都有影响？也许因为这样的一个机缘，让他们比较多地关注在朱载堉的律学方面，后来主要的学术贡献也都在乐律学领域。

冯：是的。当时进修班最初是六个人，后来有两个退出了，一个回上海了，是中国院的一个学生；一个是（湖南的刘镇钰）。东北哈尔滨的李彦，后来也没在这个领域了。最后剩了三个人，李方元、郭树群、陈其射。当时的情况是，李方元对乐律学的兴趣没有他俩（郭、陈）表现得大，就让他和李彦跟张静蔚进修学术思想的题目，他们俩（郭、陈）就跟着我进入了乐律学的领域。[①]随后还参加了1984年11月份的律学会议。当时作为帮助律学会议和我个人都做了不少学术杂务工作。

俞：当时去沁阳搞那个朱载堉纪念馆，都是郭树群陪你去的。

陈：1984年底受音协的委托之后，您是怎么规划的？有什么构想？

冯：我到那个时候为止，我都不知道如何搞一个事业，也不太懂得抓钱，要搞事业没钱怎么能行呢？我心里也没这根弦。当初去沁阳，已经是1986年的春天了，距离开纪念会的时间已经比较近了。纪念会是中国音协结合地方政府举办的。第一次去沁阳，是当地文化馆的一般干部接见的，我当时刚

---

① 2015年9月初，经与郭树群、陈其射、李方元三位教授邮件请教、核实，中国音乐学院音乐学系1983年秋季开始的教师进修班有六位来自各地的青年教师（郭树群、陈其射、李方元、李彦、刘镇钰、余甲方）参加了中国音乐史方向的学习，其中郭树群、陈其射、李方元、李彦四人由原定的一年学习期限延长至一年半方结束。

刚卸任下系主任，是以中国音乐学院音乐学系教师身份去的，由赵为民陪着我。[①]他到那里先介绍我是我们院党委委员，后来我就问他，你先介绍我是党委委员干什么？他就告诉我，到地方上就要这么干，人家才知道怎么对待你。我当时最大的失误就是不懂得办这个事儿要抓钱，中国院你是不是有钱给人家？中国院如果没有的话应该跑（中国）音协要。

陈：这或许就是“兵马未动，粮草先行”。

冯：我不懂这些。（第二次）到沁阳是1986年的4月左右，有一个阶段是我带着郭树群去的，帮着他们筹备关于朱载堉的展览室，内容包括关于生平、律学成就，我们在那儿住了相当长的一段时间。他们有一位干部说：冯老师，您的活动，我每天向县领导汇报。快开会时，这位干部又告诉我：冯老师，您的功劳他们不了解，在大会上就不感谢您了。后来我《文集》里有一篇评论《函告》，其中有（针对）“六个第一”[②]的观点，这个观点是从戴念祖那儿来的，戴念祖是科技史方面的专家，当时在1986年纪念朱载堉时，他是带着一笔钱去的，不知道怎么申请下来的。

陈：他是属于中科院系统，资金情况比其他社会领域应该好得多。

冯：因此，他到了沁阳以后，朱载堉墓地陵园就建设起来了。原来那只是一片麦田，有个杂志登过照片的。戴念祖由单位带着一笔钱去支援人家，开辟

---

① 此处所指应该为冯文慈先生第二次前往沁阳实地考察。首度前往沁阳应在1985年12月初，他于西安、开封讲学并在河南大学图书馆查阅朱载堉相关资料之后，在赵为民的陪同下由开封直接赶往郑州、沁阳考察；第二次前往沁阳是在1986年的4月下旬至5月上旬，历半月时间，由郭树群陪同。详见书后所附“冯文慈年表”。

② “六个第一”，在1986年纪念朱载堉诞辰450周年的活动中出现的对历史人物的评价过誉现象，冯先生对其中的四个“第一”进行了“评价”：“第一个创造出按照十二平均律原理发音的乐器——弦准”“第一个发现‘异径管律’的规律”“第一个在算盘上进行开方计算”“第一个得出求解等比数列的方法”。他认为此四项“第一”的表述均值得探讨，“有文字表达上的问题，有涉及古代音乐术语的诠释问题，也有掌握史料不足产生的问题，也有评价不实的问题”。详见冯文慈《简评“朱载堉纪念大会”中的〈函告〉》，《音乐研究》1994年第3期；后收录于冯文慈的个人文集《中国音乐史学的回顾与反思》，上海音乐学院出版社2005年版。



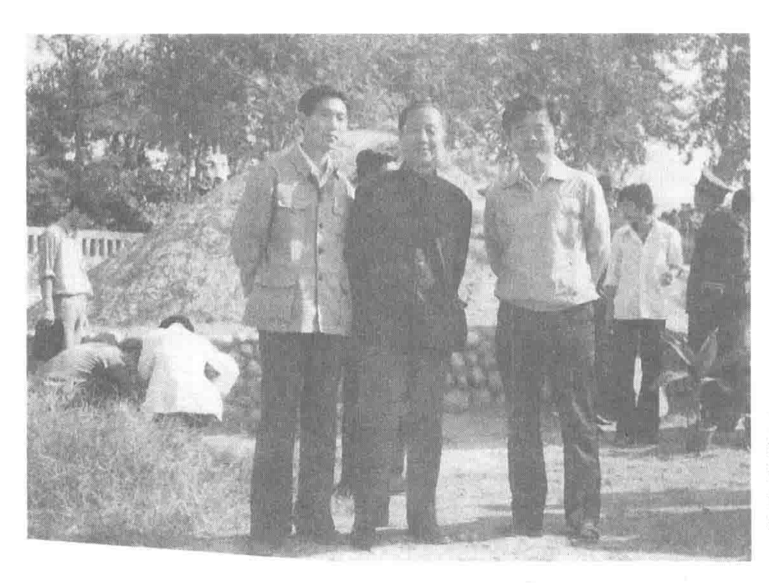
1985年12月5日，由赵为民（右三）陪同，在沁阳山王庄乡张坡村调查朱载堉茔墓情况（俞玉姿供图）

了朱载堉陵园，举办了活动，立了墓碑。我们当时想的，朱载堉最主要的贡献还是在乐律方面。我做的工作在朱载堉450周年纪念日上还算起到了效果，那就是《律学新说》点注完成，尽管比较粗糙。人民音乐出版社带了至少有100册到了大会上，人手赠送一本。具体办这件事的是许在扬[1]，这本点注不知道为什么连责任编辑都没有署名字，但他还是很负责。我当时的基本思想就是，学术界明明一件事很重要，但有些基础性的工作往往没有人去落实，当然这中间有各种原因，人家有水平的人也许有更重要的工作，他未必不重视，但是他没有精力；低水平的人受水平限制。我算凑巧，碰上了我觉得还可以做；做完之后，赶上1986年在郑州、沁阳的纪念会，这个点注有为会议献礼的意味，当时并不十分明确。那时赵为民还没有来中国院，只是因为他听过我的课，是我的学生，加上他是开封（河南大学）的，河南地方的关系和人他都熟，所以我当时就想办法抓赵为民。

陈：如果1984年到1986年间对朱载堉的研究有些受命之托，1986年之后对朱载堉的研究有没有自己的规划？

---

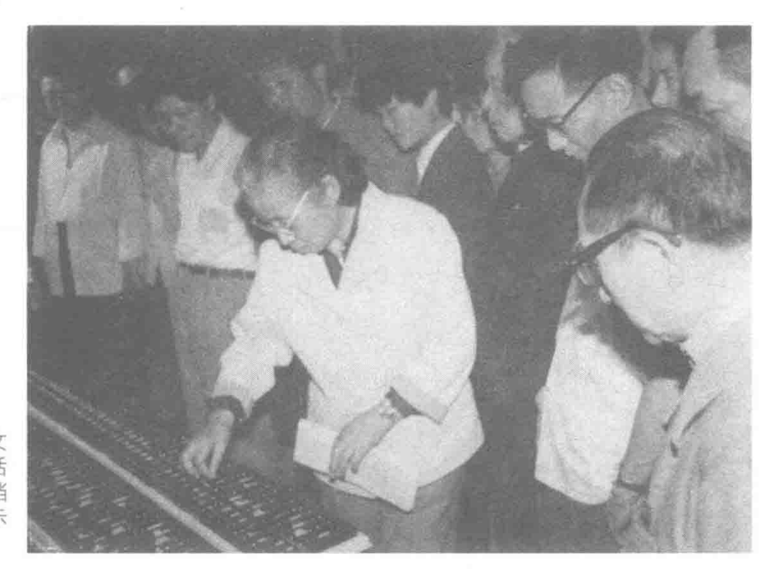
① 许在扬（1938—　），编审、音乐编辑家。1956年曾入北京艺术师范学院音乐系学习，1964年毕业于中国音乐学院作曲系。1977年调入人民音乐出版社理论编辑室，主要承担中国音乐理论图书的编辑出版工作，为《律学新说》《律吕精义》两部点注本的责任编辑。



1986年9月，在朱载堉诞辰纪念活动时于其墓前留影（右起：郭树群、冯文慈、赵玉良。郭树群供图）

冯：当时说不上规划，但心里已经确定了目标。因为看到（点注）《律学新说》做到了，《律吕精义》肯定能做到。《律吕精义》里面数据很多，虽然看起来很厚，实际上花的精力比《律学新说》要少，但是数学要好，这方面戴念祖帮了些忙。我感觉，就朱载堉（著作的）注释，算术部分就是初中水平就够了，再往高深走是另一个深层次的问题，就是把它注释清楚的水平；我怕自己出错，找过戴念祖；涉及珠算的问题，是我姐姐帮忙的。以至于1986年开会时还带着我姐姐，让她表演。为了这个，沁阳还真做了个两排81档的大算盘。

陈：这个（珠算表演的）照片还看到过，纪念馆里陈列的也有。对朱载堉这样的课题进行研究是有挑战性的。学音乐学专业的人都对乐律研究有些发怵，对朱载堉（相关研究）的困难又是多重的：一是点注，牵涉到古文献的功底；另一个是对数学领域的涉及。



1986年9月，冯文坤在沁阳研讨活动中用双排81档算盘做珠算演示（俞玉姿供图）

二、由此述及对律制问题的看法

冯：我先说当下对十二等比律研究方面，有一个比较重要的概念上的误区，即认为十二平均律是科学的。我对这个定性抱着质疑的态度。如果认为十二平均律是科学的，那么其他的律制三分损益律（五度相生律）、纯律难道是非科学的吗？我认为这个提法本身有失妥当。律制不是科学不科学的问题，而是适宜不适宜的问题，因此我在一篇文章中就提出律制的采用应该是因乐制宜。什么样的音乐，应该采用什么样的律制，没有科学不科学之说。[①]前面提到说这种话的人，我的分析，音乐界专业的人比较少，搞音乐的人不太关心这个，提的人大多涉及科技领域拥有科技背景，或者是一般的人。其实这么看是不妥当的。我现在总的看法是这样：如果说历史上的音乐文化、音乐作品，或者世界范围内的音乐文化、音乐作品，有些有律制支撑，有些没有。仅以中国锣鼓乐为例，它就没有律制支撑。我们今天如果承认音乐是文化的一种，应该是多元并存、多线发展的。如果承认这个前提，你应该很自然承认律制也应当如此，没有优劣之分。有律制支

① 冯文慈：《略论我国当前律制问题》，《音乐研究》1985年第3期。

撑的音乐作品、文化或者地区，有的是（使用）十二平均律的，有的不是。关于律制，缪天瑞就出过四版此方面的书，后来就眼光扩展了。[①]我们现在熟知的阿拉伯有它特别的律制，印度也是，还有东南亚一些国家，这也是很复杂的。中国也有类似的情况，特别是在少数民族地区。如果承认这个现实，就无所谓科学不科学，这个定性不符合实际。我们搞音乐学特别是乐律学的人，应该有责任和义务，去矫正这样不妥当的提法，它很容易在专业界和对一般的音乐爱好者造成很多误解。其实这个问题你仔细想想，所谓十二平均律在很多情况下也不是绝对的。比如说最需要十二平均律的键盘乐器——钢琴，当一个钢琴演奏家有经验时，演奏某些乐曲到高音区会不满意，低音区也一样，他会分别把音调高一点儿和低一点儿。演奏家的听觉，会倾向三分损益律或者说五度相生律的满足感，而十二平均律则达不到他的（听觉）美感。

陈：这其实涉及很多学科、很多方面的问题，比如涉及声响心理、审美习惯，具体的音高从测音的角度上就会显示出来。

冯：我过去看过材料，不是正式出版的，是油印的。好像还有一个曲线，钢琴到高音区怎样微调，好像有一个不是绝对的规律在那里。我儿子冯丹前不久去美国学习古钢琴，曼尼斯音乐学院（Mannes College of Music），指导他的教授叫亚瑟·哈斯（Arthur Haas）。前不久他来到中国，我趁这个机会也跟冯丹了解了些信息。冯丹搞钢琴专业，现在又接触到古钢琴。我就问他律制的问题，他的导师说，古钢琴同样如此，高音区需要微调。调音时根据作品、时代等因素有所不同，也需要做出改变，还是很复杂的。我也问过他，我说乐队怎么办？他讲不具体，但也是说碰到律制问题，有些乐器可以微调。大概的意思是说，弦乐器较为方便，他凭着演奏家的指感就可以微调，管乐器也有办法微调，钢琴也一样。如果作品必须由十二平均律解决，但在有些情况下还需微调适应人的听觉美感。所以，人的听觉

---

① 缪天瑞所著《律学》一书首版于1950年，1963年刊行了第一次修订版，1983年刊行第二次修订版（因增补内容较多，此版称为“增订版”），至1996年1月又推出了第三次修订版。详见《律学》（第三次修订版），人民音乐出版社1996年版，第1页。



1986年9月，与王子初在朱载堉陵园（俞玉姿供图）

美感是一个非常复杂的事情。不是说十二平均律是科学的，就得用它来一统天下。

陈：有些研究律学的学者说过，说律制其实就是两种，自然律制、人工律制。这说法也有些道理。

冯：如果说到不同民族、地区那就更复杂了，比如阿拉伯、印度。我在一本材料上见过小提琴家梅纽因曾说过的一段话——见的不是正式出版物，所以我在文章中从来不引用。他就说十二平均律败坏了西方人的耳朵。不管怎么说这个意见很有见地，他所谓的西方人就是专业领域一些主张绝对遵守十二平均律的人。我早期讲律学的时候收集过他的录音，上课给学生听。他和拉维·香卡合作，拉维·香卡演奏的西塔尔琴就不是十二平均律，而且有印度的特点。他（梅纽因）就是因为不相信十二平均律的独霸地位，就和拉维·香卡合作录音。录音是怎么得到的，现在我记不住了，梅纽因是如何走到非十二平均律这条路上我不知道，因为专业的测音我没有经过

训练也不了解。但是，有见地的演奏家也并非对十二平均律顶礼膜拜。有些国家和地区，例如印尼、缅甸等地的律制本身不是很稳定，也会有变化。所以作为研究音乐史、研究乐律学、研究当前音乐文化的特点，值得研究的问题很多，当然作为学校讲课就比较简单。从我的工作来说，到现在发挥不了什么作用，过去培养的学生各有爱好专长，但是遇到有机会，我还是希望他们关注一下现实问题，而不是你自己钻到某一个领域，或者是为“稻粱谋”。所以这个领域如果深入以后，还是有很值得研究的问题的。

三、对自己研究工作的一些评价

陈：您从80年代初期开始做朱载堉的研究，到前年文化部课题的结项，在外人看来还是不断在做着朱载堉的研究。[①]您作为项目负责人，无论成果多少、原创性多高，最近三十多年来一直在统领这件事。那么，在对朱载堉的研究这个领域里，您感到在哪些方面还是比较满意，哪些方面还有遗憾或者说还有所期望?

冯：难以讲清。我个人觉得，在音乐学界，对像朱载堉或别的古代学者的研究，往往限于我们自身受教育的领域，即便你很勤勉、有壮志，也难免受限制。我开始研究朱载堉的时候，为什么首先要点注《律学新说》？因为我觉得，咱们国家的教育从初中生的历史书本中就有相关朱载堉的记载，但实际上对它的研究还没有开始。原因可能就是音乐院校的人对传统文化的传承，不像搞文史的人这么内行、懂得。因为搞文史的人知道传统文化传承的一个方面就是对古书不断地重新解释。这个仔细讲起来有学派和不同时期的特点，汉儒注重训诂，宋儒注重义理，到了我所生活的这个年

① 经全国艺术科学规划领导小组办公室审核，由冯文慈先生担任课题主持人的“九五”国家重点研究项目“乐律学大师朱载堉研究”（批准号：99BD03）验收合格，于2014年4月结项。该项目组成员包括郭树群、陈其射、刘勇、王军、赵为民。

代，好像这两个方面都谈不上。大家都知道朱载堉的十二平均律，我个人的主张是他创建了十二平均律体系，为什么大家都止于此？我觉得原因就是他本身的著作没有人过问。他一共有四本著作涉及此，除了我点注的两本（《律学新说》《律吕精义》），[①]再就是《律历融通》，这本我就没有涉足。我首先把《律学新说》点注，我说这么重要的著作，我们先把原本读一读，例如标点、注释、算术，我至少可以客观做这个事情。这是在1986年，许在扬也很支持，戴念祖也很热情，我也去过他家。珠算我小时候也学过，那时候实在有点舍不得花时间，正好我的姐姐住在我家，所以有些问题就由她来解释。包括当时戴念祖都说，他请教过他们研究所的人，但对朱载堉怎么计算珠算的那段文字都读不懂，因为都对珠算不了解。为什么我敢于注释？这得益于中学时的国文基础，只有一个地方我还不太放心，大约是在《律学新说》的第20页，我好像点错了一个字，有一个平均的“均”字——也可能我记错了。平均的“均”字有时当做韵律的“韵”来用，我当做“均”（韵）来用，后来我发现了。郭树群说了，这个两可，但是关于这个“两可”我不太相信，不过我也没有精力查这个事了。[②]但是这种情况在古书上不多，应该是一个对一个错。那么，点注《律吕精义》时的经验多了一点儿，所以我的附录做得多一点儿，主题索引也做，好像是做了五个；《律学新说》就一类注释，算术的，但是事情过去了也补偿不了了。[③]

---

① 对于朱载堉涉及“新法密率”计算的《算学新说》一书，冯文慈先生以长篇论文首度进行了介绍及详细的步骤诠释。见冯文慈《朱载堉珠算开方术述评》，《音乐研究》1987年第4期。

② 就此问题，访者于2015年9月13日以邮件方式请教郭树群教授，郭先生9月15日晚间回复了以下内容：在《律学新说》点注本第19页第1列，有“宫徵商羽角各处其处，音皆调均，不可以相违……”的叙述，冯先生所讲的注以“均”字即指此处。郭先生说，他当时之所以有“两可”之说，是因为将“均”理解为“韵”，可见《汉语大词典》释“均”之第二意：“韵”的古字。《楚辞·惜誓》：“二子拥瑟而调均兮，余因称乎清商。”王逸注：“均，亦调也。”宋代姜夔《徵招·序》：“一句似黄钟均，一句似林钟均。”

③ 《律吕精义》点注本于书末附录了五个索引：“主题索引”“人名索引”“普通语词、成语典故索引”“乐、律、历、算、舞诸学语词索引”“文献索引”；《律学新说》点注本，书末仅附“算术注释”。详参冯文慈点注《律吕精义》，人民音乐出版社2006年版，第1260—1290页；冯文慈点注《律学新说》，人民音乐出版社1986年版，第279—301页。

陈：您对整理古典文献是什么样的计划？因为朱载堉的"全书"里著作很多，包括律学、乐学、舞学等其他方面，当然也包括后来刘勇、唐继凯做的《律历融通》[①]等，有没有计划再做其他文献的校注？

冯：我没有一个（项目）是事先规划的，比如一定要做到什么程度。对两本文献点注完后，《律历融通》我倒是知道，应该是关联的，但是对古代天文学，讲老实话我有些怵头，如果要研究还得开辟另外的天地，想办法把中国这些黄钟、"转圈"这些搞懂，这是另外一种功夫。所以我就告诉刘勇，我没有精力了，不再搞了，那个时候我已经七十多了。所以他记住这个事，后来他碰到唐继凯，他们就来合作。[②]

四、关于点注本的编辑出版问题

陈：进行《律吕精义》点注的过程中，有谁帮您做些誊抄的工作吗？

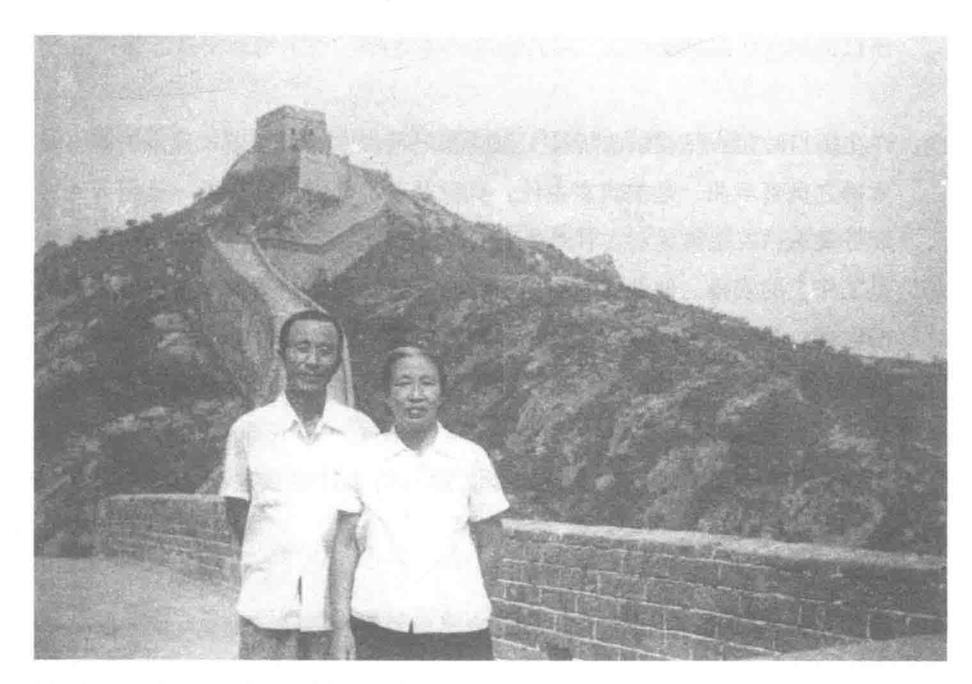
冯：我的姐姐（二姐冯文坤）帮了我的大忙。她有时候在天津，有时候到我家。她的儿女成人了，丈夫早就去世了。虽然她的文化水平只有小学程度，但我们那时候都是学繁体字，所以她就照猫画虎按照繁体字给我抄，不加标点，我就在她的稿子上加标点，进度就快一点儿，比我自己抄一遍再点注要快。将来你有机会看见这个稿子（原稿），就会发现字体还是很工整的，那就是我姐姐的字。我姐比我大三岁，2004年去世了。

陈：《律学新说》和《律吕精义》这两本书的责任编辑都是许在扬，您怎么评

---

① 刘勇、唐继凯：《律历融通校注》，中国文联出版社2006年版。

② 对于朱载堉《律历融通》的校注工作的开展和科研过程，以及冯文慈先生在其中所起到的开蒙、引导作用，刘勇教授曾做了很详细的说明。详见刘勇、唐继凯《律历融通校注·后记》（刘勇撰），中国文联出版社2006年版，第380—383页。



1972年8月，与二姐冯文坤游览长城（俞玉姿供图）

价他的工作？

冯：关于《律吕精义》，在这里说一个小的插曲，许在扬是北艺（师）毕业的，他应该说是我的学生，那时我讲大课，他就在下面坐着。他老家在山西上党一带，他的传统国学基础不错，做事很认真。包括《律吕精义》后来出版了，样书都拿来了，又发现一个错误，这个错误不是我的，是原版（明版）上有个地方印错了。他发现了，那时已经改不成了，但这个错可以把它纠正。所以把这个错纠正了，但是没有加注。就有那么一处，将来谁有机会和本事谁发现去吧。你现在让我指出来是哪儿我也指不出，这是许在扬发现的。

陈：许在扬作为责任编辑是偶然还是有何机缘？您比较肯定他哪方面的工作？

冯：这个过程我现在已经说不清楚了，这说到我们国家的制度。我讲心里话，这一类的学术工作，我很怕沾上公家。因为一沾上公家，什么立项、批准、汇报等一系列事就会接踵而来，觉得很麻烦，我也很难有耐心做到。

所以最初这些都是独立的，或者通过一些关系。

俞：许在扬当时在人民音乐出版社工作，专门负责中国（音乐）理论的图书。常静之负责戏曲，是编辑室主任，我就联系常静之。许在扬一是因为他的职务关系，二是因为对古代音乐史有兴趣，所以他就承担下来了。这主要是工作上的安排。他退休时对出版社有意见，到印制第二本《律吕精义》的时候，因为快退休了，他说出版社没有给他交代什么任务，没有告诉他还有一本《律吕精义》要收摊，冯老师没有给他交代什么任务。1982年他（冯文慈）在东北的《音乐生活》发表了一篇《朱载堉和十二平均律》[1]，当时写朱载堉的人还很少，这与后来让他做这些工作也是有关系的。

冯：这个是来约稿，那个时候对朱载堉还没有正式开始研究，都是比较早期的。

陈：这两部著作的出版，对它们的点注工作就是为了今天的学者，为什么还用繁体字竖排版?

冯：当时有考虑。你要用简化字有很多麻烦，繁体字和简化字之间的对应并不是很严格，有一对多和多对一的情况。这是没有办法的事，你要想研究古代文化，繁体字这一关你不过，很难办。适合又愿意做这样的工作实在是不多。举例来说，李纯一老先生他的水平比我高，他显然可以做并且可以比我做得更好，但是他不做，他有更重要的事；再往下一辈的年轻人就很难说。更重要的是，使用简化字需要加若干的注释，你不加注释，读者更为难。所有的简化缘由都需要向读者说明，带来的直接结果就是注释工作量的翻倍。现在就是给这些还能认识繁体字，但是他在读这些经典著作的时候有一定困难，因为还有一个音乐专业上的问题。能够读繁体字和中国古代经典文献的人，范围相对广。但是愿意读音乐经典的人范围就小了，将来需要再做进一步普及工作，那就看看谁有机缘和兴趣了。如果我一次

---

① 冯文慈：《朱载堉和十二平均律》，《音乐生活》1982年第3期。

性将这些变成简化字，那这个点注工作量会加重很多。

陈：竖排版是出版社的建议还是您的建议？有没有考虑过横排版？

冯：横排版几乎没考虑。后面的附录有横排版的，这里面因为涉及数学公式，没办法。

俞：当时的排版是我到团结湖遇见的一个女同志来管的，不是出版社来管。

陈：繁体字和竖排是考虑减少无谓工作量，还有没有是出于尊重古文习惯的一种考虑？

冯：对，后者是主要原因，保持原貌。好像两本书都有点注说明，在繁体字上遇到的一些字形上的问题，我现在怎么处理的，有一个说明的。这个说明不算太长，也不复杂，但是最后把它总结起来那可真是费劲。有字形上的差异，有很多异体字，还有习惯上的，比如以上的"以"，我们现在跟所以的"以"是一样的，但它还用已经的"已"。像这些问题，点注者都要有所交代。

陈：对这两本书的点注，有给过您经费的支持或资助吗？

俞：我记得没有，但出版时有资助，是中华民族文化促进会出的。

陈：那是对出版后给予了资助和补贴。但在点注期间的工作是没有资助的，包括《律学新说》的点注，在工作过程中都是没有资助的？两本书的点注工作都没有资助，包括一些学生协助的工作都是无偿的，您的一些工作更是无偿的劳动了？

冯：对。都是无偿的，没有资助。我从1950年大本毕业，在生活上、工资上没有什么特别操心的事。家里的情况简单说，我弟兄姊妹五个，我排老四，男孩我排老二。所以家里的经济支持，我母亲靠的是我哥，我哥在养家。

我工资少的时候，一毕业原来四十多块，后来八十多块，我每月给她二十多，后来她说你别给了，够花了。我哥是搞工程的。（在母亲的）生活上，我姐照顾她，弟弟后来参加部队，也都不用我操心。

陈：看来家庭生活方面，经济上，您没有很重的负担。

冯：我自己的生活，结婚晚，儿子就一个，也没有太大经济负担。不像有的年轻助教，一毕业就结婚，有儿有女了。像汪毓和，他时常和我说你有钱富裕啊，他们赚四十多块钱，就有孩子了；有的还有（赡养）父母的负担。他（汪）就跟我说，他的工资都要交给家里，自己的零花，还要抽烟，就得靠稿费。我没有这些负担。

陈：您没有家庭的经济负担与点注这两部艰深的律学著作没有直接的关系，做这些工作应该获得报偿。这有没有可能受限于当时实际的情况？

冯：生活中有各种各样的机遇。在兵荒马乱的年代，你要是参加部队了，你要是死在前线，不就完了，历史机遇嘛，我就被摆在这个位置了。我们国家的现状只能是这样，你要想开。不管我是为学术基础拼命也好，或者我认为我这个工作很重要，也不求名不求利；利也有限，利不抵劳，那也该认了。我对这个工作有兴趣，我愿意做，想开了，也就行了。我也没有什么特别的嗜好，不好穿、不好吃、不好打扮、不好交际，兴趣也就在这儿（学术）。

俞：中国院原来的（系）支部书记李文珍在大会上说他是“苦行僧”。

冯：这是个人观点。你认为苦行了，其实也就那样。好像有那么句话：“我不入地狱谁入地狱。”我还没有那么高的境界，舍生忘死，也不是这样。但对一些世俗的荣辱我就不太在乎。因为我过去在师大、北艺师这个阶段，从参加革命的时间来说，我的地位相对我同龄人而言，可以看成是老革命。但有人认为我存在各种思想毛病，就是不能让这个人舒服——他舒服，无产阶级就不舒服了。

陈：说到著作的出版，在80年代的出版技术比较麻烦，当时还是铅排版时代，出版一本书的周期比较长，出版资源也有限，各种审查审读工作也会较为繁琐。

冯：这个（资助）没有。但《律吕精义》是王石写序、赞助出版，中华民族文化促进会的。

俞：出版有资助，那个年代出版资源有限。不过，那个时候没有交钱，也没得钱（稿酬）。王石好像赞助了一万五，还托的张玉文。记得做《律吕精义》的时候，艺术研究院的黄翔鹏将它列入他们的课题组，所以研究院的人员还送来一点儿稿纸。但是艺术研究院想要这本书写完之后，属于他们的第一手资料作品。

冯：后来许在扬还挑鼻子挑眼，说王石写的序言跟书的内容不搭边，但是他（许）的意见也是对的。

俞：但是你这个书要出版，他们做个序言，这是人家的条件。

陈：站在学术立场、出版角度，这个意见是对的；但是，站在中华民族文化促进会的角度看问题，人家是有道理的。不同的人有不同的视野和理解，人家拿了钱作为资助，也希望要有自己的“成果”。①

俞：我们和王石一点儿都不认识，只是听说有个中华民族文化促进会。张玉文是中央院的，好像是报幕的，形象挺好的，他就听说文化促进会，还去找席淑耀，她是办公室主任，然后张玉文再找王石，好不容易才答应下来（给予资助）。

---

① 访者特意阅读了王石先生的“序”，应该说虽无涉乐律问题、学术话题，但五百言左右的散文式叙说，颇富哲理与文采，将序言作者对古代先贤朱载堉和当代学者冯文慈的敬意充溢在了简洁的文字之中。详见冯文慈点注《律吕精义》，人民音乐出版社2006年版，第1—2页。

冯：所以我说的“随遇而安”就包括这些地方。你要脾气行吗？我自己也跑不了这些事，你要搞成一点点事情，真是难啊！

俞：（现在）这时候还有出版项目的投资，那个时候真是一点儿都没有。

陈：点注这两部著作，出版后的获酬情况如何？《律学新说》的获酬情况还记得吗？

冯：《律学新说》是头一部，好像是五点几（元/千字），是一次性千字稿酬。

俞：后来又给了版税率（方式）。第二次印的时候没有通知我们，我还懂一点儿版税常识，就去提意见了，那时候（出版社）吴朋来了，他们属于侵权了，所以后来就表示道歉，上家里来过一次，可能那时就转成版税制了。

陈：《律吕精义》的付酬情况呢？

俞：他们当时给得太少了。那个出版的时候一千字五块钱，当时蔡仲德来我们家说，他当时在北大（出版社）出的，不是人民音乐出版社出的。他的一千字是二十几块钱，说你们这个太少了，后来他也在（人民音乐）出版社出书，和祖振声闹得不愉快。后来是我给祖振声打的电话，他说那不就是朱载堉的东西吗？就是编一编，这个钱已经够了，我们投了好多钱了，现在它有出版补贴不错了。我当过他的班主任，他说：俞老师，你过去都号召学雷锋，现在怎么还要求增加稿费？我说这是两码事。后来出版社还是坚持没有给，因为投资大，好像就是一次性付酬，千字五块钱。那个《律学新说》我们就抓到把柄了，没有通知我们就第二次印了，因为侵权了，所以就给了稿费。当时有个版权局，范慧勤为了缪天瑞（出版图书）的事告到了版权局，好像是编那个词典（《音乐百科词典》），也是因为第一次给的稿费太少了，缪先生说我还不够分给大家呢。后来版权卖给出版社了。后来我给版权局的人打了电话询问，版权局的人告诉我说，这本身是个学术问题，但是按资料性的出版物给钱，是国家法律法规政策的问题，所以就劝我放弃。

陈：从当时的版权法来说，出版社也没有违规。这是国家整个文化政策的问题，在文献资料整理方面，没有足够的重视，没有相应配套的法律法规。所以说这需要国家大力支持文化建设，原来国家的经济状况也不行。

俞：后来我说算了算了，他们也有为难之处。蔡仲德说有的出版社不按照这个规定，因为当时一般的水平应该是千字二十多块。

冯：当时给我的印象，著名的小说作家王朔一千字一百多块钱，因为他的作品流行，有市场。

五、将朱载堉研究与人才培养相结合

陈：在朱载堉律学著作的点注工作中，郭树群协助您做了一些什么样的工作？因为他曾经表示很感激这段学习经历。[①]

冯：我那时候没有带过研究生，但是这个工作需要查很多资料，所以他（郭树群）都预备一个专题的本子，哪里要注释，哪些材料我掌握得不够，当自己手边也没有那么多的材料时，我就让他跑研究所去查，或者做一些草稿我来修改。后来在做《律吕精义》时，苗建华、刘勇他们也做了类似的工作。好像他们俩比郭树群、陈其射做得还多一点儿。陈其射有没有协助《律学新说》，我记不清楚了。后来的苗建华和刘勇，我还让他们起草稿，怎么注法，让他们写个草稿，然后我来修改，多半是这样。他们往往写得比较多，我来精简。

陈：刘勇和苗建华都是您1988年带的研究生。《律学新说》是在1986年9月出

① 郭树群：《学惟精严 泽被桃李——冯文慈师80华诞感言》，载王军编《布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》，中央音乐学院出版社2009年版。



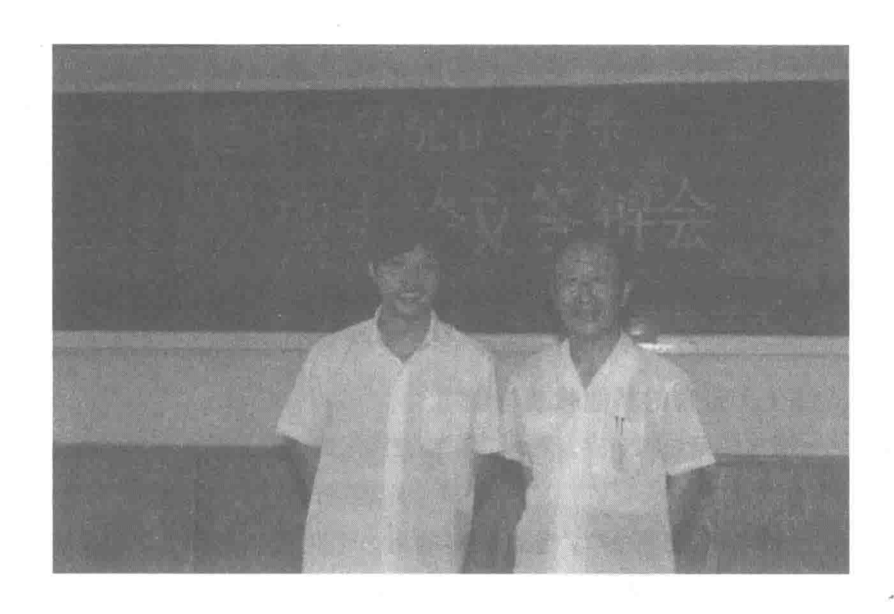
1991年9月，冯文慈先生指导的硕士生刘勇毕业答辩会留影（左起：何昌林、黄翔鹏、刘勇、缪天瑞、樊祖荫、冯文慈、张静蔚、管建华。俞玉姿供图）

版的，那么1985年您应该已经把书稿交给出版社了。因为铅印时代的出版比较麻烦，加上一些繁体字的编校，所以出版周期不会短。《律吕精义》出版得很晚，为何耗时那么长，您说差不多用了12年?

冯：1998年才出版。这个过程我难以说清，因为差不多同时也开始了写作《中外音乐交流史》。这两本书的出版都是在1998年。

陈：苗建华、刘勇他们做了些协助科研的工作，但他们的硕士论文基本不是做这个方面的。苗建华做的是陈旸《乐书》的研究，刘勇做的是跟朱载堉有些关系的。

冯：刘勇做的是对管律的十二平均律做实验。我当时对他的这个论文相当肯定，作为硕士论文是没问题的，即便作为博士论文也是说得过去的。因为这个工作据我们当时所知，没有人做过，后来知道台湾有人做过。再后来安徽有一个叫徐飞的人做过，是中国科技大学的，他和刘勇有过交往，刘勇会记得很清楚。我做完这两本书的点校之后，表示没有精力再做了。



1990年7月，冯文慈先生与所指导的首位研究生李方元合影（俞玉姿供图）

《律历融通》对我比较困难，因为它涉及中国古代对天文历法的看法、术语等。

陈：做完《律吕精义》的点注工作已经到了90年代的中期，那时候您已经70岁了，继续这种高强度的古文献点注工作，很耗神。古稀之年做这样的工作，确实有些玩命、拼命。

冯：《律历融通》由赵宋光写了很长的“序”。遗憾的是，他们找的出版社不好，翻开的头一页就错了，“沁阳”弄成好像是“信阳”什么的；他们也疏忽，不知道是没检查还是没让他们检查。这种情况是不应该发生的，这头一页让人一看就出错，威信就降低一大半。[①]但是做了，总是好事。唐继凯当时来中国院进修，和刘勇结识。唐继凯是一个真正想做学问的人，他对所谓的杂学都很有兴趣，这也是他的特长，但他当时的职称不够，工

① 在打开此书扉页之后的三幅插图中，有两幅的图注文字均将朱载堉纪念馆所在的“焦作沁阳”误写为“焦作信阳”，且图片均为网络下载，此等疏误及做法确实让人感到惋惜。详见《律历融通校注》一书的书前插图。

作实际上是做了很多。我后来就没有过问和参与，因为精力也不行了。我有个特点，估计我能做的，我就全力投入把它做好；估计费劲，没这个学养和基础的，我就干脆不做。有些机会是这样，我不勉强自己，或者让别人勉强自己。

六、点注工作带来的其他收获与触动

陈：从1984年初到1999年，您比较多的精力都花在这两部古籍的点注工作上，耗费了将近15年的时间。能否谈谈您在这过程中的一些收获和对自己的触动？

冯：提到触动的话，我在有篇文章里提到过。[①]人的一辈子你会碰到什么机缘可以做什么工作，不是预先都有谋划的。我在中学阶段，对国文也有兴趣，但是也从来没想到过，我将来会做这种工作。后来碰到这个机会了回头再看，如果没有经历我的中学阶段，或者当时我的思想状况跟我当时的情况不一样，都不会有这个学术成果。我为什么提到思想状况，因为我参加革命活动，主要在1942年读高二的时候开始，当然也是因为受到同学的影响。当时也有些同学持这种态度，认为中学的课程没什么用、不用学了，他们的志向是做一个职业的革命家。那时候这种思想距离我比较远，虽然参加了革命组织，但我不认为这些东西是没用的，还是尽量多学一点，特别是文科类的（课程），理科的不行了。

陈：虽然您说从事律学（文献）点注中关于数学方面的问题和内容，初中毕业水平就可以了，但其实很多高中毕业水平面对这些问题也会发怵的。

---

① 冯文慈：《我的最终岗位：中国音乐史学——随遇而安，缘机以进》，《中国音乐》2007年第1期；收入王军编《布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》，中央音乐学院出版社2009年版。

冯：那就是一个思维的习惯、训练问题。所以我很赞成一个说法：数学课是没有用的大用。它对你思维上的训练，什么是因为，什么是所以，它让你有这方面的训练。以至这个思维的习惯，不但可以用在科学技术方面，也可以用在人文科学方面。我在中学学习了四年数学，我学得比较好的是小代数和平面几何，后来到高中的大代数、立体几何、微积分什么的就不行了。因为那个时候心思浮起来了，要看鲁迅（作品）啊、要开会啊，就不行了。

陈：您点注这两本律学著作有没有想过采取一种适宜今人使用的方法，比如类似训释的方式或者选译的方式来做？

冯：没有。我当时的认识是这样，先让读者认识朱载堉著作的原貌，这还是一个基础工作。至于进一步的普及、诠释，那是下一步的工作。我看过吉联抗那些著作，我是有点意见的，但是我不给老先生提，我就是因为在公开的文章上批评过他，他大概生气了。但是我也说过“吉正杨误”。吉联抗认为他是管思想、思潮的，凡是碰到技术性的，乐学、律学上的问题，他一概不选。我认为这是个问题。

陈：从五六十年代直到前些年，我们各种文献选译的集子，版本是不少。但关于律学内容的很少，关于形而上的东西比较多。其实这些著作使用的人群比较广，印刷、销售量也不小。但是您点注的这两本著作，它的使用率并不是很高。当然一方面也是大家普遍觉得律学比较艰深，不愿意触碰。还有会不会也是因为这两本著作的繁体字竖排版的形式，不像蔡仲德对古代音乐美学史做的选注、选译的方式，也做了点注和纯白话文的解读。这样的话，对音乐学子来讲会更容易理解、更实用，所以也会更加普及。

冯：这个问题我当初也考虑过，黄翔鹏管乐律学叫“绝学”，喜欢研究的人比较少。学音乐的人，一般对表演有兴趣，对乐律学这种有些边缘的问题不感兴趣，这就排除了一大部分人；还有一部分人，他对思潮有兴趣，但是一涉及调式、音阶，又没兴趣。但是我觉得不能这么看，这方面我和黄翔鹏有些共同语言，就是音乐思潮不可能不涉及这些技术性的问题，还有好

多技术性的问题没有深入研究，这是我后来的认识。比如陈旸不赞成七声音阶，他认为这是骈指。这是古人的个人偏见，是籍贯上造成的偏见。因为他是南方人，不知道北方很多地方还有六声、七声，他不承认也不喜欢，所以形成了这种认识和区别。我们今天当然不应该有这种偏见。再说到十二平均律，我不赞成有些人一上来就说它是科学的，这种理论实际上带来一些不好的影响。怎么能这样看呢？我们今天主张音乐多元化、多线发展，这是前提，不把这个前提弄清楚，就把自己局限在十二平均律里。这种说法在《光明日报》上还不止一篇。我印象较深的一篇就是那个邢天安写的，在他的文章看来，要是没有十二平均律，这个音乐存在都困难，音乐的存在就是因为十二平均律，音乐必须依靠十二平均律才能成调。① 我们先不去探究他是圈内人士还是圈外人士，但是这种理论实际上带来一些不好的影响。怎么能这样看呢？在我看来，音乐分有律制和没律制两大类，有的音乐谈不上什么律制，你也得承认它是音乐，这一大类你别把它忽略了，比如鼓乐等等，谈不上什么律制；或者在有律制当中除了三种基本律制（三分损益律、纯律、十二平均律），还有一些特殊律制。你们用电脑很方便，可以好好查阅一下，这方面是大有可为的。我现在也没有办法说服我这些学生或者是希望他们在这方面写一些文章，这些大事你不去关心一下，就让这些理论肆意传播流行，这对文化交流不好也不利。

陈：说到这些，会不会与您长期做近现代音乐资料的整理、编写、讲课有些关联？因为您强调学者应该关心社会，关心文化的发展，关注学术前沿。因为有些人是局限在自己研究方向的小圈子里，“两耳不闻窗外事”的。

冯：有些关系。不管是个别课还是大班课，我对我的学生都是强调两条最重要：一是最基本的理论你要掌握，这个基本理论可以因人、因时、因地而异，可以包括文字上的国学传统，律学、乐学最基本的知识。二是要关心学术前沿，当前在社会、在学术界你的专业还有什么实际问题没解决，等等。我觉得一个人要是做教师，要想教学上取得好的效果，尽自己最大努力把它

① 邢天安：《朱载堉：爱科技的明朝王子》，《光明日报》2014年2月13日，第16版《科技天地》。

做好也是两条：一是基本理论你要讲得透、讲得深；再有就是你要对学术前沿有所把握，能够让学生跟你一起去关注，且看得比较清楚。能做到这两条就很不容易。至于你和学生更关心哪些问题，那就需要进一步去探讨。

陈：您的这两本著作都已完成出版，贡献给了学界。这种点注工作对您自身的治学有哪些直接的帮助和提升?

冯：这本身就是一个历史的机遇，收获本身就在治学中间，你还能在这之外再去追求什么？就是在其中了，所以我没有什么其他的志愿。

七、对朱氏律学成就之外成果的认识

陈：您刚才也说到朱载堉在许多方面都有贡献，如律学、乐学等等。就音乐领域而言，朱载堉除了在律学方面有贡献，很多其他方面也有成就。对此，您是怎么认识的?

冯：《乐学新说》我考虑过，大致也翻过，它主要是从社会礼仪、规范等方面来论述，引用了《礼记》等古代典籍。所以他的乐学观念与我们今天的观念（七声、五声）不是一回事，所以我想我不管了。而《律吕精义》除了律学之外，还有些乐器制造等，律吕指的是音乐文化，《律学新说》里有一些与音乐有关系的内容。但我对朱载堉也大胆地批判了一句，他的历史局限性就是认为十二平均律大一统。这与我们今天的音乐实践、文化潮流是不一致的。这也是历史局限性，他们认为天道循环、周而复始，它必须回到黄钟去。[①]不像我们今天的观念，还有无伴奏合唱、弦乐四重奏，那

① 冯文慈：《略论我国当前律制问题》，《音乐研究》1985年第3期；《律学新说及其作者——纪念朱载堉诞生四五〇周年》，载《律学新说》（点注本），人民音乐出版社1986年版，第17—18页。

是倾向于纯律的。他们那个时候没有这个观念，他们服务于皇家的音乐，在计算上也要求黄钟必须还原，所以认为三分损益律不行。

陈：他还有《瑟谱》、八册《乐舞全谱》等方面的著述，为什么不多“关注”一下?

冯：有些属于学科交叉，因为音乐、舞蹈本就不分家。他的舞谱在舞蹈家协会中也有人研究，有成果。其他涉及舞谱的，由于顾及面多，舞蹈我也外行，就顾不上。先做这个吧。

陈：在十四册《乐律全书》中，律学占有四种（《律历融通》《律学新说》《律吕精义》《算学新说》），其实里面的乐学著作从数量上来讲比律学的还要多，能不能这样说?

冯：你提的这个乐学，它的概念是朱载堉的乐学概念，还是我们今天所言的乐学概念?如果以今天概念为准，那就不多，包含在《律吕精义》里面了。比如《乐学新说》大体上我翻过，主要根据中国古典典籍来说的社会礼仪规范，可能属这个方面。

陈：这里面还有很多是与“音乐”相关的。

冯：我是觉得没有精力了，所以就挑了一部分吧，挑了律学的部分。舞蹈学院和舞蹈家协会的王克芬，他们注意这个问题，有一些学术成果，我没有注意收集也没有提到，也顾不上了。

陈：对朱载堉的研究，有后人为他立的神道碑，为考证他的一些生辰、个人年谱等，这个有用。但真正从学术上讲，对其学术思想和学术成就的研究，在音乐界还有很多值得做的。

冯：从全面研究朱载堉来说，神道碑是一个重要材料。我在有篇文章中提到的，朱载堉的墓原来是不受重视的，1986年的纪念活动以后，开辟了一个

陵园。关于神道碑我说两句，朱载堉的墓地我起码去了两次，挖的时候当地的干部田中华也跟着挖，据他还有文化局里其他官员介绍说，他的墓地主要是在抗日战争时被破坏了，碑就在“卷棚”，好像就挨着他墓地一个有休息可落脚的地方，他们知道地方，一挖就出来了。后来这个神道碑搁放在沁阳县文化馆的院落里，这个院落有街道公园这么大，神道碑据他们说完全凑不全了，所幸（朱载堉）卒年得到了证实。他是阴历四月二十几去世的，去世时嘱咐家属不杀生，表示他是忠实的佛教徒。他们说这个碑过去可能有人拓过，所以要是花精力花钱来研究朱载堉生平，还有事情可做。可以在全国范围征集拓片，对研究朱载堉生平很有好处，那是由明末的书法家王铎写的。因为神道碑找不到了，我后来就靠着地方志，地方志有好几种，河南的府志、河内县志，至少有四五种，但是没这么多财力、人力。当时关心他的卒年，因为杨荫浏用的是1610年，神道碑用的是天干地支的纪年，一看没问题，应该是1611年，好像是阴历四月二十三。[①]要想进一步研究可以到焦作找田中华，或者直接去沁阳看看谁管这个事儿。

陈：神道碑上并非是朱载堉本人的书写，是他的后人为了追记他而立的一道碑。碑上一共一千七百多字，而这不是我们研究朱载堉其人学术成果的直接物证材料和学术材料。

冯：对。后来我从地方志上抄下了一个神道碑的稿子，我想把它作为古代典籍给注释了。但是这个工作没有完成，因为地方志的印刷不是很精致，不像朱载堉的著作。朱载堉本身著作错字极少，我估计是朱载堉自己或是他的得力助手帮他校过。有一个问题吕骥提过，说应该把朱载堉的墓打开，看看他的两排81档大算盘是否在里面，这算盘在朱氏后人中没有发现。但这里有一个问题就是，朱载堉是明宗室后代，明末李自成起义，毁了他的家

① 对于朱载堉的卒日，访者认为此仍为存疑的日期。在冯先生于20世纪80年代所发表的成果中，曾认定朱载堉卒于万历三十九年（1611）四月初六；其后，经过慎重分析、研究，他做出了补充：“至于卒日，虽有记载，但尚需进一步考证，才可望定论。”详见冯文慈《朱载堉年谱》，《中国音乐》1986年第2期；《关于朱载堉的释文的订正意见》，《音乐研究》1987年第1期；《关于〈朱载堉年谱〉的补充说明——兼答吉联抗先生》，《人民音乐》1987年第3期。

园。朱氏后人改姓张，隔着黄河跑到孟津一带去了，你真要研究这个人，要花钱，得有热心人。

陈：您认为下一步研究朱载堉，需要首先关注些什么？

冯：首先是《乐律全书》，除了与律学直接相关的四部著作之外，还有很多是乐舞方面，也是与音乐文化相关的。我在“说明”里指出，这是从律学的角度，有四部，要从全面研究朱载堉来说，那范围就广了。特别是从今天的文化交流来看，朱载堉是中国古代中最早被西方注意的音乐学家。如果我们自己不努力研究，难道等到西方的汉学家来研究？现在很多西方人在读中国古代经典，不要说其他国家的华裔，还有台湾（地区）的，人家可能比我们的古文水平要高，你等人家出成果吗？不是没有可能的。我说一个情况，是美国还是德国，我记不准了，有个华裔学者很有钱，他表示资助（冯的成果出版）。后来有人来谈，如果我愿意把成果交给他，他想办法出版，但没有仔细说在哪里出版。但是我后来考虑，这个人本身是一个富有的企业家，我已经到这个年龄了，有点怕沾麻烦，宁可声誉小一点，钱少一点儿，不想争取人家的资助了，那时候这已经到《律吕精义》出版的时候了。我不想找这个麻烦了，我也没有更高的志向了。

八、对所倡导概念的释解

陈：由您口述，俞（玉姿）老师整理，于2011年12月发表的《关于确立“朱载堉比值”概念和拓展朱载堉研究的建议》[①]一文，提出了许多高屋建瓴的观点，其中关于未来研究朱载堉的八点建议，我认为很重要。您是如何看待这篇文章的？

---

① 冯文慈口述，俞玉姿记录：《关于确立“朱载堉比值”概念和拓展朱载堉研究的建议——纪念乐律学大师朱载堉逝世400周年》，《人民音乐》2011年第12期。

冯：我总的感受是，在我们学术界，首先是音乐学界，虽然大家对他（朱载堉）非常熟悉，但是对他的重要性和特点往往容易忽略。我记得在初中的历史课本里有那么一小段提及朱载堉的历史功绩——创建十二平均律。虽然很简要，但他出现在课本上，说明对此人评价颇高。作为国民九年制教育，应该知道他的功绩。再有就是十二平均律虽众所周知，钢琴、手风琴都用到它，但知之而不求甚解。我们多年来大体上是这样一个情况。我接触朱载堉的理论和有关材料以后，认为应该深入研究。事实上也是如此，他还有些问题、领域我们没有搞清楚。包括杨荫浏先生有一本著作，好像对他的去世年代都不肯定，杨先生的著作涉猎太广，有些个别问题研究得不准确，我们也不能多责怪，老学者要顾及很多面。但也说明，学术界、音乐界对他（朱载堉）的了解不深入。这个原因我大体分析过，朱载堉去世时距离明亡还有三十多年，因为他是明朝皇室后裔，所以清朝对此人不够重视，甚至对朱载堉还颇有微词，这也在所难免。我过去在有篇文章中提到这些资料，记不太清了。[①]因为三分损益律是传统的、正规的、经典的，而朱载堉否定三分损益律，因此而有些微词。清朝时江西人江永（1681—1762，字慎修、慎斋），他研究得还多一点儿，对朱载堉也还比较肯定，那时候文字狱还没那么厉害。他肯定过后也没什么下文，也没有人过多地对他进行研究；后来有几位数学家，好像提及过他，我记不太清了。民国年间兵荒马乱，谈不上很细致的学术问题，好在还有杨荫浏、缪天瑞他们两位注意到他，研究并给予肯定。但是作为一个重要的音乐家、学者，我们对他的研究还不够，这是我逐步接触朱载堉后的感想。

陈：“十二等比律”的概念您是在什么时候提出来的?

冯：就是在这个文章正式写出来不久。我甚至还想到一个问题，在文章中没有提到，就是“十二平均律”这个“平均”的命名和概念是从何而来？我有点怀疑，是否从日文翻译而来？但是没有根据不好说，早期的日文材料有

---

① 冯文慈：《关于〈朱载堉年谱〉的补充说明——兼答吉联抗先生》，《人民音乐》1987年第3期。

很多，包括“教科书”“序言”等等都是曾志忞他们从日本翻译过来的。搞不清楚，只好不说，等待后人研究。因为“平均”这两个字从现代汉语的概念来考虑，它不存在“平均”的问题。从古汉语来说，所谓“平均”的意思是大体上等同，比如平均赋税，就是指大家负担的差不多，但也不是绝对的平均，跟今天平均数的概念还不一样。所谓平均律中“平均”这两个字从何而来，是中国人自己命名的？还是早期跟日本文化交流很多，咱们一些理论研究借鉴日本理论成果也不少，是不是从日文中借用而来的？不知道。虽说问题不大，但是要说清楚，就好比是“说无容易，说有难”。你说它有这回事很难，要追根溯源弄清楚；说没有这回事，说我没见过就完了。所以这个事儿我到现在也不清楚，我没有精力去摸索这个问题了，手边也没有那么多资料，算个不大不小的问题，留待后人研究。

陈：您是何时意识到用“十二平均律”的称法来概括朱载堉的律学成果是不恰当的，提出要以“十二等比律”来命名它？

冯：在形成（2011年年底发表的这篇）文字前不久。[1]朱载堉详细叙述“十二平均律”，好像是在《律吕精义》（内篇）第三卷。他叙述的方法完全就是等比数列概念，没有我们今天所讲的“平均”概念，也没有古代“平均”的概念。我深入考虑这个问题之后，对于这个重要的音乐家，我们还是应该要证明一下，即便现在接受的人不多，但是应该相信正确的将来总会有人接受。而且，这个问题首先不是我提出来的，郭树群、陈其射、王子初、李成渝四个人做的乐律学综录（《中国乐律学百年论著综录》），那上面收录一篇好像是来自东北的两个人共同署名的文章，是他们最先提出

① 其实早在1986年9月出版的《律学新说》（点注本）的代序言《律学新说及其作者——纪念朱载堉诞生四五〇周年》中第一段，冯先生即这样叙述：“《律学新说》的作者朱载堉，是我国明代著名的乐律学家、历学家、算学家。在世界律学史上，他第一个解决了十二等比律（十二平均律）的数理和计算……”但“十二等比律”概念仅此出现之后，即被“俗称”十二平均律所替代。详见《律学新说》（点注本），人民音乐出版社1986年版，第1页。

这个问题，应该叫做“十二等比律”，而不该叫做“十二平均律”。[①]

陈：依“十二等比律”这个概念的内涵来说，它才真正抓住了朱载堉律学成果本质性的东西?

冯：对。那篇文章虽然我后来也没有仔细看，但是一看标题就明白了，是人家最先提出来的。我就又看了朱载堉的原文，就更明确了应该叫“十二等比律”。现在普及九年义务教育，等比数列、等比级数等概念对大众并不陌生，咱们搞学术工作把源头梳理了，尽可能用正确的概念。

陈：也就是说“十二平均律”“十二等比律”看似名词不同，其实是从事律学运算方法的不同，学问本质的不同。但体现出来的结果是相同的，像您所说“殊途同归”，它科学的本质应该还是“十二等比律”。所以，您之后一直强调对待传统文化还是使用体现他学术本质的名词为好?

冯：对，思维方式不同。一些看似众人视为平常的情况，你深入起来不是没有深入的可能，还是有些问题值得深入探讨、订正的。

陈：在这篇文章中，您还着重提出了一个概念，将朱载堉创建“十二等比律”中最为重要的“母率”数值1.059463094……（共25位数字）定名为“朱载堉比值”，又简称它为“朱氏比值”。您为何提出这样一个新的概念，有何设想?

冯：朱载堉“十二等比律”重要的成因，就是他把音阶十三个音中间的比值首先算清楚了，虽然是按长度来算，但是与用现代科学频率的概念来算一样，不过就是倒数而已。你纪念这个人，重视他的学说，不如找一个合适的概念确定下来，大家一听就知道是朱载堉的概念，而且这个是不会变

① 李时中、王相才：《不平均的“十二平均律”》，《乐府新声》1983年第4期，第17—21页。此文的摘要收录于郭树群、陈其射、王子初、李成渝编著《中国乐律学百年论著综录》，华乐出版社1998年版，第53页。

的。不同的历史时期、场合、时代，如何算，最后的结果都一样。

陈：这样的概念定位很明确，也很简洁，即使中外文化交流起来也很方便。

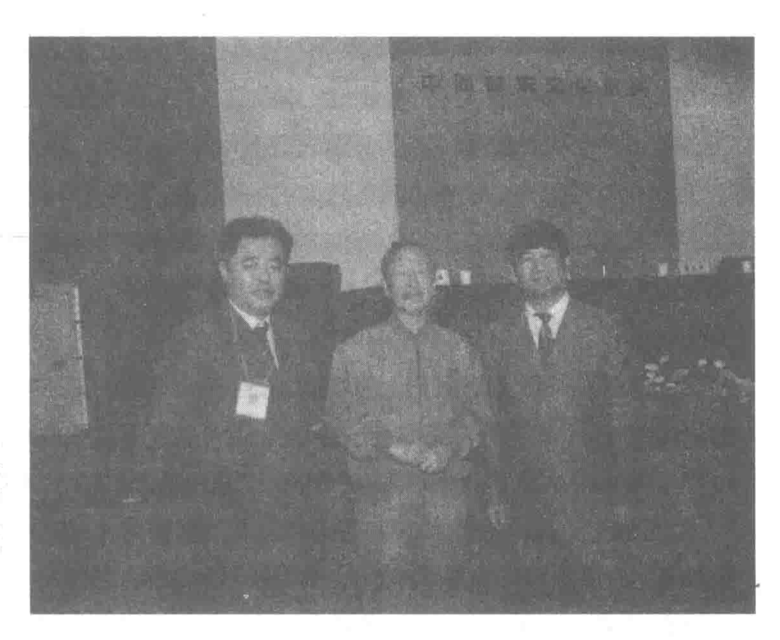
冯：这个问题赵宋光有个新的想法。我提一下，以后可以注意一下。他的意思就是说，用比值的另外一个角度来看，他好像是把它变成了等差还是什么，因为他的数学很好，常用一个新的方法，发表在哪里我记不太清了。[①]他的这番功夫，一般人不容易达到，还得动一点脑筋折算一下，虽然等比、等差这个数学原理不算很难，但是一般人要经过一番周折。我知道这个想法，当面探讨过，后来我没有采用。

陈：文章的第三部分您提出了对朱载堉未来研究的八点建议，有些建议是我们对于认识一个研究对象较为普遍的共识，但有些则是只有对他有着深入认识的专业人士才能提出来的。其中，有一点是您希望可以做他的全集的编纂出版工作。朱载堉作为一位多学科兼跨的人物，就音乐界来说如果要出版全集的话，会遇到什么样的困难？您有什么构想？

冯：难题肯定是有的，朱载堉的难题在于他的著作比较散乱，有些只知道名字，不知道内容。究竟是彻底找不到了还是有流传的版本，这些大概不太容易弄清。我在做朱载堉研究的时候，老去雍和宫附近，那时候有一个国家图书馆古典书籍收藏的地方，那个时候我住在和平里很方便也不远，到雍和宫再往里面深入一步就到了。我的印象就是朱载堉的原著，我当时借出来的就是明代郑藩刊本，这是比较好的版本，里面的错误很少，我甚至猜想这可能是经过朱载堉自己或他的得力助手帮他校订的，没有水平的人校订不清楚。比如说有一个地方二十八调，我就怀疑印错了那个字。因为你计算起来，从他的语气上看，有一个应该是除外的，比如说是二十八那就应该是二十七了，或者是四十八就应该是四十七。但是看那个文字就没有校勘出来，像这个情况很少很少。另外我在文字材料上看到过，朱载堉1611年去世，距离明朝覆亡只有33年，据说明朝覆灭之前，李自成火烧了

---

① 赵宋光：《中华律学传统的复兴与开拓》，《中国音乐学》1986年第3期。



2001年10月，冯文慈先生与20世纪80年代前期指导的两位进修生合影（左起：郭树群、冯文慈、陈其射）

他的故宅；还有人说，清朝建立后，他的后代改姓张，这些线索我们都不知道。你要真研究他，甚至可以征集一下看他的后人有没有保存他的资料。

陈：如果要出版《朱载堉全集》，首先会面临大文献学方面的问题，如文献的搜集、版本校勘、辨伪、点校等都是一个难题。会不会还有些其他非乐律学领域的著作需要我们去关注，如《乐舞全谱》八册等，我近期看到一些非音乐界的学者在关注。出版他的全集不只是《乐律全书》的问题，可能还有一些《乐律全书》之外的非音乐界的问题，有些还是音乐界人士不能胜任的工作。

冯：在研究朱载堉生平的过程中，当地的文化干部告诉我一个情况。解放战争期间，朱载堉故宅清理出两千来块木版，这个东西没有得到保存，不知哪个部队就把它烧了。他说的那个版的数目和《乐律全书》总的书版是差不多的数目。所以我就分析这是不是《乐律全书》的原版，是不是他的书版现在不清楚，也没有人研究。再有一个就是朱载堉的神道碑，在战争时期不幸被击中。挖神道碑的时候我在场，当时是沁阳文化系统的工作人员，他们在“卷棚”那儿挖出来了碎石头，当时提到了这个东西应该是有拓片的，不知流传到哪儿，当时也没有展开征集工作，也没有追溯他的后代隐

姓埋名都去哪儿了，那些人家会不会自己还在记忆着，我们原来可姓朱啊，祖上有朱载堉这样一个名人，现在都不得而知了。

陈：您在对朱载堉未来研究的八条建议中，有一条提到希望用现代科技手段对“十二等比律”进行论证，为何会有这样的想法？有什么学术意义和应用价值吗？

冯：“十二等比律”是个理论上的数值，在实际运用上还有些问题。比如说，“十二等比律”是否能够完全准确概括人的音乐思维？这中间是有出入的，例如演奏家、听众对高音区和低音区的听觉不满，有些人甚至统计出这些曲线，调琴的技师一般也知道，不是按照绝对的“十二等比律”来调。这说明人们在音响的美感上的追求同这种律制并非完全符合，也是有所修补的。还有一个现象，在律学的书上——应该是缪天瑞的书上，一些表演艺术家演奏比如小提琴、二胡这些乐器，拉到高音处会有些音的误差——俗话说就是“他的音不准了”。这种误差是何种原因造成的，是音乐家的音感、音准的缺陷？还是人本身听觉直觉对“十二等比律”的矫正？这是值得研究的。这些误差的存在难道是因为他有一种自然要克服“十二等比律”的局限，他要跳出这个框子才能达到音域上美感的满足？你完全用机器来衡量所有的音乐家的音感、音准，是否可以这么简单？

九、对纪念活动所发布《函告》的批评

陈：关于纪念朱载堉450周年的“函告事件”的起因是什么？值得您这么兴师动众地提出批评吗？

冯：《函告》指的是1986年在郑州、沁阳开会，河南省委宣传部发的一个通知。这个《函告》采用的是戴念祖的看法，总结起来是“六个第一”。他

是从事科技史研究，本身是学物理出身的，我们的关系一直不错。因为朱载堉是音乐界的名人，有些事他会来找我商量。他是搞物理声学的，数学当然我不能比，所以我们互补结合。但是他搞的“六个第一”，我是不太赞成的，“六个第一”的具体内容在《函告》里都有，就不细说。我当时没有给他们带来经费支持，以为学术活动都是当地政府出钱，沁阳是朱载堉的第二故乡，他的老家应该还是按朱元璋来说。因为戴念祖参加活动是带着经费去的，所以省委宣传部采用了他的观点。现在谈谈我对朱载堉研究的多年以来的看法。对朱载堉本身，以及对十二平均律的研究，总是将科学性放在头里，这我就不同意。戴念祖1986年给大会提交的《朱载堉——明代的科学和艺术巨星》这本书和我对《律学新说》的点注，两个人事先没有商量，同时交给大会的。一些科学界的人士认为朱载堉是个科学家，十二平均律是个科学的成果，当然朱载堉除了律学之外还有别的学术成果，科学家和律学家哪个在前哪个在后，这是一个学术探讨的问题。但是你说十二平均律是科学的，这个观点我持质疑态度。

陈：您对《函告》的批评写了一篇文章刊登在《音乐研究》[①]。因为政府机构宣传部的某些人是好大喜功、喜欢崇古的。我们平时面对类似非学术的问题和非学界人士的观点，需不需要如此较真？

冯：我的看法是，政府说话涉及一些学术活动，你应该有牢固的学术支撑。戴念祖“六个第一”的观点谈不上可靠的学术支撑，他有些观点站不住脚。

陈：您对《函告》事情的批评，以及后来对杨荫浏《史稿》的批评，与黄翔鹏的“畏友”身份，这几者之间有没有联系？

冯：没有什么联系，但我的性格一贯就是这样。对杨荫浏、黄翔鹏（的批评），还是（针对）个人，还好说一些。但《函告》的内容跑到省委宣传部去了，按说我的意图是想批评戴念祖，但是戴念祖的意见变成政府的《函告》了，我就认为这个问题很严重。我和戴念祖是学术关系，学术自由，

① 冯文慈：《简评“朱载堉纪念大会”中的〈函告〉》，《音乐研究》1994年第3期。

每个人有自己的看法很正常。但是《函告》不一样，你搞这样一位重要的文化名人，你怎能不考虑到充分的学术支撑呢？中华世纪坛上40位文化名人，中国古代音乐就朱载堉一个，音乐界一共两个，近现代就冼星海一个！这种事哪能不慎重呢？

陈：学者还是应该介入社会生活，关心社会生活。如果只是纯粹在书斋中搞科研，也许不会做这类事情，不屑于或是畏于此事。

冯：你把官员惹恼了，他给你穿个小鞋你就受不了。我的脾气说来很不知趣，我算老几啊，一个普通中学的中学生就混到音乐圈子里来了，没想到一步一步就跑到这个位置上。回归《函告》那件事上来。包括现在在有些报刊媒体上，对朱载堉的评价还是把科学性放在前面。有些地方评论朱载堉说他是个王子，其实不对，他是个世子，因为当时翻译困难，就翻译成prince，翻译回来就成了王子。这些都是要慎重对待的。

访者按语：

在访者结束了为期三个多月的系列采访进入到后期文字统编阶段，见到了一些由俞玉姿先生提供的冯先生遗留的与本题相关的材料，其中尤显醒目者为两份：一份是由“全国艺术科学规划领导小组办公室”发放的“结项证书”，证明由冯文慈先生担任课题负责人的“九五”国家重点研究项目“乐律学大师朱载堉研究”（批准号：99BD03）已验收合格，准予结项，签发日期为2014年4月21日，此日期与冯先生88周岁生日（4月22日）仅距一天。另一份为俞玉姿先生记录的“冯口述”，日期是2014年7月7日晨6:25至7:23，当天早醒的冯文慈叫醒也已耄耋之年的俞玉姿先生为自己笔录了三页共一千余字的口述

2015年4月25日，在采访现场专注工作的蒋晓雨

资料。访者将此份资料完整抄录如下：

在纪念抗战的日子里，将我几个月来思考的律学、律制的发展，还有朱载堉的有关问题综合叙述一下。

主要包含了三个方面的话题：（一）律制是怎么发展起来的；（二）“十二等比律”又是怎么样建立的；（三）“十二等比律”出现后，对于音乐文化带来了什么影响。

我想从1984年11月说起（朱载堉《律学新说》成书400周年纪念会暨全国第一届律学工作会议召开的日期，访者注）。1984年冬天以后，中国的律学研究有了很大的发展，可以说是“论点纷繁，使人眼花缭乱”。我希望我的同行和学生们能够花点心思去分析这些不同的论点，哪些看法是符合历史实际的，有利于音乐文化的发展的；又有哪些是不符合历史实际的，不利于音乐文化发展的。

说来话长，为了尽快切入主题，我想先从“十二等比律”的产生说起。

有一派意见认为，由于明末戏曲发展，客观上要求复杂的转调，从而推动了“十二等比律”的出现。这种理论出自音乐界权威人士之口（吕骥、黄翔鹏）。我认为，这种看法提不出实证。看来似乎是从唯物史观出发，实际上也提不出切实的历史依据。在我看来，推动朱载堉独立完成“十二等比律”理论体系的，是中国古老的“天道循环，周而复始”“天之大数十二”等等哲学思想的影响；朱载堉凭借他的艺术直觉和艺术灵感单刀直入地建立起了黄钟倍律为2、黄钟正律为1，借用古代勾股定律，直接从2开始，开平方、再开平方、再开立方，直接就得出了“十二等比律”的精密数据。他没有像欧洲那样科学理论发展的模式，先根据基础理论，再通过实验的验证，然后才建立科学的理论体系。所以，我认为他凭借艺术的直觉和灵感。我以为历史上新事物的创造，有时确实基于直觉和灵感，否认这点是不对的。勉强拉扯上唯物史观也是站不住的。

对于“十二等比律”的出现，还有一派意见时常联系到科学、科学发展、科学家，有人就直接称呼朱载堉为“科学家”或者是“科学家兼艺术家”，而“科学家”比“艺术家”更重要。这是一个非常严肃的问题，如果说到朱载堉的科学成就，哪些方面涉及或略有涉及，或根本不涉及，都需要仔细分析。就我来说，我大概从没有提过朱载堉是“科学家”，我也没有直接批评过认为朱载堉是科学家的论点。这是由于我认为对于这一类

问题必须心存敬畏、慎之又慎，没有想清楚之前，只好缄口。我发现在我的学生中也有人多多少少接受这一类论点，对于这些现象，我认为应该允许学生自由地探索，有时也觉得他们不够慎重。

我认为，人类从没有律制到有律制是音乐实践发展的结果。从律制发展来说，教科书上经常讲到三种基本的律制——五度相生律、纯律、十二等比律。人们容易忽略了三种基本律制之外，还存在着多种多样的律制，比如古老的印度音乐，阿拉伯音乐，东南亚不少民族、国家或地区的音乐，常有各不相同的律制，这也是晚近律学论著中都会提到的，是不应该被忽略的现实存在。

第七章
有关中外音乐交流的认识与评说

采访时间：2015年4月25日、5月4日15:00—18:20

访者导语：在冯文慈先生的研究成果中，涉及中外音乐交流专题的成果分量是仅次于他对朱载堉专题的研究成果的。应该说在这一领域中，他并没有较多单篇文论的发表，即使引起学界较多关注的那篇发表于1997年的长文——《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题——对于批评“欧洲音乐中心论”、高扬“文化价值相对论”的认识》，还是《中外音乐交流史》一书的“结语”。也就是说，他主要以一书之成就赢得了大家对他音乐交流史领域“专家身份”的认可。对于这部综括中外古代至近代漫长时空下的宏大课题，他在20世纪90年代尚从事朱载堉相关研究的同时，是怎样以七旬高龄同时驾驭并推出这部文化领域大著的？对于体现中外音乐交流成就或事象的学堂乐歌、“文化价值相对论”等又有着怎样的评价背景？带着作为读者和研究者的诸多好奇与疑问，访者就此域此题的采访安排在了仅次于朱载堉专题之后便匆匆展开了……

一、从事“中外音乐交流”研究的缘起

陈：从中国古代音乐史的研究对象来说，您的研究主要集中在两大领域：一是对朱载堉相关的研究，二是中外音乐文化交流。这两个领域相差较远，为什么会有这样一个大的跨领域过渡？

冯：我做学术很自然形成了一个情况，碰到什么就研究什么。当然中间也有这样一个因素，碰到什么我会考虑一下这个研究有没有研究的价值，或者我

的能力够不够。为什么转到“交流史”方面？在此之前河北教育出版社出版了一套《中华文明史》，后来又有一个出版社也出了另一套《中华文明史》，书名完全一样，出版社不一样，这是两套书。[①]《中华文明史》其中有一个音乐学科，我担任了主编；参加撰稿的人，头两卷有王子初，最后一卷有张静蔚，一共十卷，我自己执笔的是七卷。我在河北教育出版社出版（《中华文明史》）后，结识了北师大史学所的瞿林东教授，他的一个硕士毕业了，在湖南教育出版社工作，湖南教育出版社要组织“交流史”（选题），瞿林东介绍了我。后来我才知道，大概一共是出版六种交流史，他们是属于集录式的，（各分册）主编集中几个人的文章成一个集子（的形式）。[②]

陈：所以在1998年（《中外音乐交流史》）第一版时封面、扉页写的是由您“主编”，版权页上署的是您“著”。出版业的情况大致是，封面设计和扉页是由美术编辑在做，正文是由责任编辑负责，也有技术编辑、版式编辑来做。两拨人在同时做事，所以容易出现这样不统一的问题。

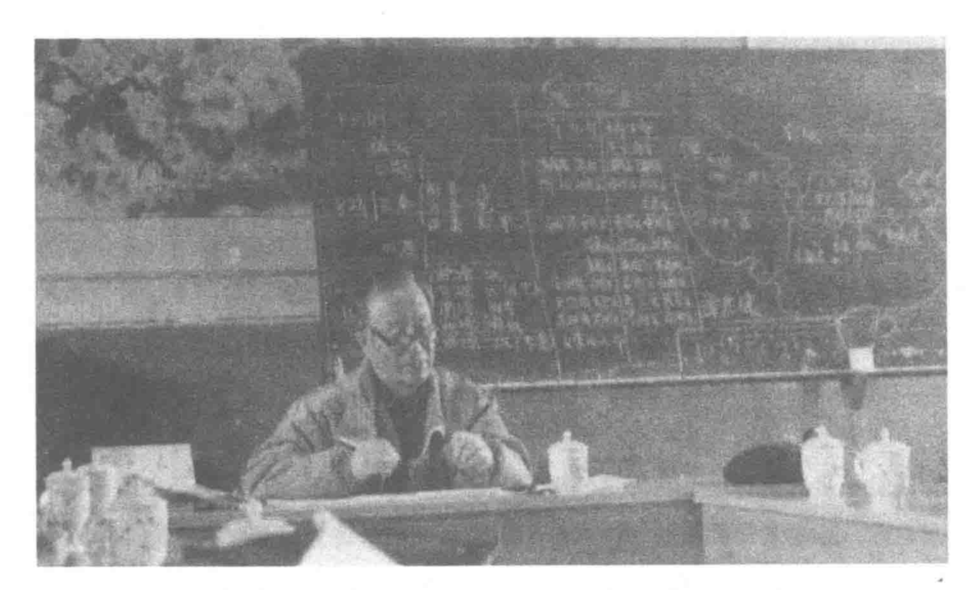
冯：这些问题我都是提及一下，后来也没有深究。我为什么要跨到这里来呢？这个“交流”过去也有人搞过，比如《外族音乐流传中国史》[③]类似的著作，也涉及文化交流的问题。但是今天来看这个文化交流，应该还是一个比较新的课题。我实际上没有什么材料积累，记得最清楚的是，（出版社）约稿是1993年，出版是1998年。1993年那时我还在考虑要不要用电脑来写作，那时候已经67岁了，犹豫了一阵子，我还是用吧，电脑写作这就是第一本。后来尝到电脑写作有点甜头，但那个时候用电脑有时候还会停电，一停电就很麻烦；再版的时候（编辑）就说了，里面出现错误和停电以及我的复查不严都有关系。这个书的主题是有意义的，我虽然前期资料准备、积累不足，完全不足，但是我想也别怕，就算是起步吧，哪里不

---

① 此处应指由袁行霈、严文明等主编《中华文明史》（4卷本），北京大学出版社2006年版。

② 该选题名为“中外文化交流史丛书”，包含有文学、宗教、医学、音乐、美术等多卷本组成，季羡林先生担任总主编，各学科领域的分卷则由分册的主编负责。该丛书于1998年出版发行。

③ 孔德：《外族音乐流传中国史》，上海商务印书馆1934年4月初版。



1992年10月，在西安参加丝绸之路音乐学术研讨会并作专题发言（俞玉姿供图）

够，错了，可以让别人来批评。

二、对《中外音乐交流史》“结语”的相关说明及观点申述

陈：当时查阅资料的方式还是以翻阅纸质文献为主，在资料准备还不够充足的情况下，您转换如此大的研究方向，会不会觉得有些冒险？有其他原因的推动吗？

冯：是有些冒险。这个书比较引起圈内学者和朋友关注的，主要是在结语部分。“结语”以前这些材料的搜集当然也困难，你不掌握到一定程度，不敢下笔，你总要大致知道谁写过，你哪怕把别人的要点集录一下，也要下功夫。比较起来，前面还是另外一种困难。最大的困难，这个“结语”（观点）怎么下、怎么看？或者为什么我写的这部分与全书其他内容相比更受人关注？好像谁，搞近现代史的，忘了是谁，他就认为这个结语可以独立成篇。我在1997年的《中国音乐学》发表了，当时也是有意听听众人

的意见，看看是不是在这个圈子里可以通过。①这里也谈谈“结语”的中心问题。因为那些年，“文化价值相对论”比较得以传播，接受的人比较多。为什么会有这个现象？我当时考虑这个问题其实也是不成系统，这一点那一片的。因为中国院搞民族音乐学的人比较多，有些人相当有声望。提所谓“文化价值相对论”，我就感觉特别是搞民族音乐学的人容易接受这个路子；搞历史（学）的人，不管他是什么历史观，对“文化价值相对论”接受起来不像民族音乐学者那么顺当。因为那个时候，同行间有一种说法，中国院民族音乐学的人形成了一个学派，叫“苇子坑学派”。我也发现了，他们确实存在这么一个大致的趋向。我就想为什么会是这样？我是不是也在接受、认为这个理论就是完全对了，还是完全错了，或者有毛病？这是个很难的问题。我不知道我说的从我这个书上或者别的文章当中能不能体会到，我这个心境是这样的。因为，假如“文化价值相对论”完全对了，我就跟着走了，好像也不是，不太放心；你说它完全错了，我根本上完全反对它，好像也不是。这个思潮的交流，所谓正确和错误往往是很困难的，在这样的状态下就形成了这个“结语”。你这一本书写得差不多了，自己总得有一个结论性的看法，最后这个看法怎么论定、怎么下笔就是个难题。

陈：“结语”和《中外音乐交流史》写作的先后顺序和关系是如何进行的？

冯：这个过程很难分辨得清，几乎是交错进行。“结语”也不是一下子形成的，前面说过，从1993年开始到1996年还是1997年才完稿。我现在回顾起来，总的想法是这样，看看我这个自我分析是不是对。中国的音乐学术界，从清末或者新文化以来，有一个基本的情况，中国虽然传统文化深厚，但是在这方面我们还是处于弱势，强势是在西方，西方强势文化进入后反应不一样。从清末开始，社会、经济开始转型，鸦片战争在1840年，

① 冯文慈：《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题——对于批评“欧洲音乐中心论”、高扬“文化价值相对论”的认识》，《中国音乐学》1997年第2期。

从19世纪60年代福建就办船政学堂了[①]，物理、化学这些新的自然科学就从西方来了，首先在那儿，然后才传到北京。北大、北师大一些掌握中国学术流脉的高等院校都是19世纪90年代甚至更靠后才成立的，又晚了几十年。[②]因为我们处在弱势，社会要转型，需要洋务派办洋务、要办新式教育、成立大学、派遣留学生等一系列变革。所以，我们在这种比较特殊、弱势的情况下容易接受“文化价值相对论”。你有你强的，我们有我们强的，我们的传统文化甚至比你们还要深厚呢，这是多年来很自然的心理，至今为止也还是这样。

陈：今天学术界对“文化价值相对论”笃信的还是很多，这或许与民族音乐学的学缘有关，民族音乐学在比较音乐学的时代，主要是对异民族，而且是经济、社会落后民族的音乐进行研究，但不能总是戴着有色眼镜研究异民族的音乐文化。后来为了寻求学术之路进一步的发展，出现了“文化价值相对论”。甚至说要学习民族音乐学，就得是“文化价值相对论者”，不然研究工作很难开展。

冯：就是因为有这样的历史际遇、文化心理，所以“文化价值相对论”在我们国内音乐学界有若干学者笃信且大力宣传。可我慢慢产生了一种不太放心的感觉，文化交流不是在完全平等或平衡的状态下，这主要是针对心理上，往往是不平衡的。所以，当我们处于弱势时容易接受、产生这样的心理。这种心理我在这里就表示了不完全赞成和不完全放心，文化价值相对，不分历史进程，就容易抹杀一些问题，大家和和气气，一块儿建设文化就是了。事实上不可能是这样的，如果说你要承认历史的变革、进步、

① “福州船政学堂”，初名“求是堂艺局”，近代中国最早的海军学校。清同治五年（1866）由时任闽浙总督左宗棠在福州创办，其教育体制悉按英法海军学校成规，分前学堂（造船班）和后学堂（驾驶班）。前学堂学习法文、算术、几何、画图、机械图说、机械操作等课程；后学堂学习英文、算术、几何、代数、三角、天文、地理、航行等课程。学习期限均为五年，北洋海军将领多出身于此学堂。参阅杨宽、方诗铭等主编《中国通史词典》（上），上海人民出版社2008年版，第632页。

② 北京大学的前身“京师大学堂”创办于1898年，而北京师范大学的前身“京师大学堂师范馆”则创办于1902年。

演变就会对“文化价值相对论”产生冲击，我现在倾向于坚持历史变革、历史进步的观点，要不然你搞历史的任务、社会责任在何处呢？文化价值都相对论？我们的古琴也好，台湾土著民族的鼻箫也好，你从文化上不要歧视它，他现在以这个为乐趣，以此代表他的民族，你应该尊重他，这是一回事；他是否愿意永远这样吹，那是另外一回事，你不能下结论，他现在也要学习、吸收二胡、琵琶、小提琴等等，这是不同的问题。所以，我慢慢对“文化价值相对论”产生了一些怀疑，至少认为它有些毛病，还是要用历史变革的观点来补充它，要不然搞历史（学）干什么呢？我基本的看法在最后的总结部分有所体现。

陈：大家一致认为“结语”部分很出彩，甚至认为这个“结语”的重要性不亚于您这本书的正文。因为在很多人的论文中容易观点不鲜明，但是您的文章观点不仅鲜明而且掷地有声。在80年代、90年代大家相对信奉“文化价值相对论”时，您站出来辩证地从历史、现实发展的角度去分析、认识它。一直到今天，有些人都会认为这个“结语”是您代表性的文章——这也是我个人的认识。

冯：说得简单化一点儿，搞理论的人不要怕自己犯错误，哪怕犯错误有机会改正也是可以的，你要是怕东怕西，什么都不敢说，你的文章棱角都没有了，没办法说痛快话。我当时写这个东西时，还有一个外部的影响，就是跟香港的联系也多起来了，台湾的许常惠、香港的刘靖之都来过北京。刘靖之还来过我们家，许常惠和俞玉姿在会上交流过几句，机会比较多，跟我也说过话，没有再多交谈过。我这里各种意见也并不都是我的意见，也可能是我吸收了别人的一些意见，但是别人不愿意直说，只不过我说的比较直白。我现在回忆起来的最困难的就是怎样分析“文化价值相对论”，你又不能完全否定，要承认它的历史性作用；你又不能完全肯定，因为它有缺陷，它对历史的变革好像采取了折中调和，严重一点儿说有点不分是非的倾向在里面，至少它会造成这样的后果。搞历史（学）的人不能这样啊，你得态度鲜明，什么对什么不对，什么大体看起来对，但又存在什么样的潜在危险，你都要说清楚。所以，后来花了不少时间和精力，把有关这方面有些纷乱的思绪整理了，形成了“结语”。

陈：从出版的角度来说，“结语”的主题相对于我们这部书选域的范围是否有些偏题了？

冯：是有这个问题。严格地说它不仅仅对前面是个总结，可以说它是带一点展望的性质，应该说要想办法总结，但是总结时难免涉及到展望，最后这个结语就有展望的性质在里面。再版的标题换了，很啰唆的长句子的标题换了，我拟标题的时候也很纠结。[①]这本书写了很长时间，起码有四年吧，当时还有别的事，文论上没有那么连贯，和朱载堉的相关研究有些交错。

三、对于音乐交流史研究材料及方法的认识

陈：在您写《中外音乐交流史》的时候，“中外音乐文化交流”在音乐学界已经有学者关注，1992年廖辅叔的博士陶亚兵的博士论文是《中西音乐交流史稿》，1994年由中国大百科全书出版社出版；[②]还有随后出现的张前的《中日音乐交流史》，从唐代写到了民国初期。[③]他们的专题性质更明确一些，您的是整个中外音乐的交流历史。他们或者别人的成果对您有所启发或影响吗？

冯：他们这两部著作我当时也知道，但没有仔细看，可能就是大致翻翻或者听说了。因为这个题目偏大，根本没有想到可以采取集成这个方式，就想努

---

① 修订版的“结语”名称改为“中外音乐文化交流的回顾与展望”。见冯文慈《中外音乐交流史（先秦—清末）》，人民音乐出版社2013年版。

② 陶亚兵的博士学位论文题为“1919年以前的中西音乐交流史料研究”（中央音乐学院1992年毕业），出版时按照出版社的建议改名为“中西音乐交流史稿”，中国大百科全书出版社1994年版。该著以史料研究为重，论述公元8世纪至20世纪初（唐—民国初）中国与欧洲在音乐文化方面的双向交流历史。

③ 张前：《中日音乐交流史》，人民音乐出版社1999年版。该书共分为唐代篇、明清篇、近代篇三大部分，由此可知其涵括的时空范畴。

力做吧，肯定会有所欠缺、不完整，留下的欠缺就由后人接着做，反正选题是有意义的——我基本的想法就是这样。实际上没有资料的积累。我教学和治学有这样一个特点，我不愿意选一个题目，自己把它搞得又精又尖，出人头地。我平常看东西都是浏览性质的多，举个例子来说，从工作不久我就订《光明日报》了，这其中只有两年停了，现在是完全停了——中间是因为点注（朱载堉著作）停了，实在忙得没时间，停了觉得挺可惜的，因为《光明日报》毕竟是一个综合性的窗口，历史、文学、科技都有涉猎，你常翻就可以开阔眼界；我还不是一般地翻看，有重要的（信息）愿意仔细看。其他的杂志相对还是订的，而且还是比较广泛的。

陈：其实您在不经意间投入了很多年的时间和精力在朱载堉的研究工作上。在驾驭中外音乐文化交流的时候，您是基于怎样的一个考虑？因为作为一本专题、史学性质的著作，需要系统性和连贯性，但文化交流很可能都是一些个点状的材料和内容，如何求得它们内在的连贯、系统？您是如何解决这些问题的？



1992年10月，在丝绸之路音乐学术研讨会上（俞玉姿供图）

冯：我当时也感到没有办法求得连贯、系统。你说是中外，实际你认真考虑起来，还有很多方面根本没有涉及，这是没有办法的事情。当时有一个基本想法，可以由别人来批评补充，但是这个题目确实是比较难、比较大。一般起码应该积累个十几二十年，恐怕一辈子写那么一本书也可以，还是有可能做得更好，现在看来显得太粗了。

陈：您写《中外音乐交流史》主要的史料来源是什么？现在看还有哪些方面的史料感到有欠缺？

冯：头一个（欠缺）是外文资料。我们这一辈子在外语的学习上得不偿失，我小学五年级的时候"七七事变"爆发，就敌伪统治了。过去上中学都是（每周）五个小时的英语，到我们（上学）这儿，变成了三个小时的日语、两个小时的英语，学了六年。到了大学，有一年德国老太太来开德语课，我凑热闹也选了课。但是她不是个教学人才，她不会运用教本，口语训练也不行，一班二十几个人，最后只剩了两三个人，大家学着没有收获，我也跟着（心）凉了。德语学到了半年，每周两到三学时，又花了一部分时间。后来到了新中国时期，向苏联学习，快速学习俄语，那时候我们系的资料员，后来在中央音乐学院搞编译的杨洸[①]给开课，他是东北哈尔滨好像叫"俄专"毕业的，给我们开快速班，他还表扬我算是学习比较好的。当时我已经有翻译成中文的材料对照着看，有像《音乐是什么》[②]这种小册子，或者张洪岛他们翻译这些西欧音乐名作都是从苏联的书给翻译过来的。俄文又花了精力。但是最后有一个时期，我就觉得简直太亏了，就下决心还是把英语捡起来，毕竟用的年头多一点儿，所以我1956年在中央院（听外国专家课）的时候，找了一些西洋音乐史之类的是根据英语翻译的文字对照着看。我口语觉得是不大有希望，口语毕竟要有那个环境，没有环境练不出来，所以我想能够顺当阅读英语就不错了。现在这四门外

---

① 杨洸（1932— ），音乐翻译家，中央音乐学院译审。曾先后在北师大音乐系、北艺师、北艺、中国音乐学院和"音研所"编译室等单位从事音乐文献的翻译工作。

② 经查寻20世纪50年代的各类出版物，未发现此本书名的译作，疑为冯先生记忆存误。但访者发现一部由杨洸先生于1955年翻译自俄文的著作相近：［苏］格·阿普列相著，杨洸译：《音乐是一种艺术》，音乐出版社1957年版。

语，德语等于零了，留下的好处，查德语词典还是可以，查生字还行；俄语总不用，学的比德语多，但是一不用也等于零了；日语也是总不用，电视上日本鬼子说话，一听就知道是日本人说话，最简单的句子还能听懂，其他也等于零；还就是英语稍微有点用，翻译一点儿东西也还有用，不是完全用不着。不像后来青年人得到一个机会，精通一门外语就有用。有一阵子有一个美国人他对朱载堉有兴趣，他从美国给我来信，每次都要重复一个主题就是他要学习朱载堉，我当然也表示热情。他后来写了一篇关于朱载堉的论文，他和姚思源[①]有联系，他们见过面，他就找人翻译，写的好像是他的学位论文，关于中国乐律学的，我给他翻译，中间法文的问题我请教阎铭的，他英法两门外语都很好。一般的人翻译乐律学犄角旮旯的词儿比较难，所以我来帮他翻译。[②]我跟他见过面，我们的交流仅限于日常交流，最后他到台湾去谋职了。那时他家里曾举办一个Party，我还去凑过热闹。我们这一辈学习外语的惨状就是花的精力不少，收获很有限，应用也谈不到。

陈：您认为《中外音乐交流史》在外文资料的使用方面是有所欠缺的。

冯：最常见的应该是英文资料掌握一部分，再好一点儿，最好日文也能掌握，法文、俄文就不说了。但是没有啊，只好这么遗憾，将来看谁有兴趣继续下去吧。提到外语我有一点儿感触，你即便不做翻译和外交官，哪怕做笔译，你都应该有口语的基础。如果没有口语的基础，你的文字翻译也很难做好。你要想通一门外语，不要说精通，都必须要有口语基础，才能阅读得更加到位。这是一些题外话。

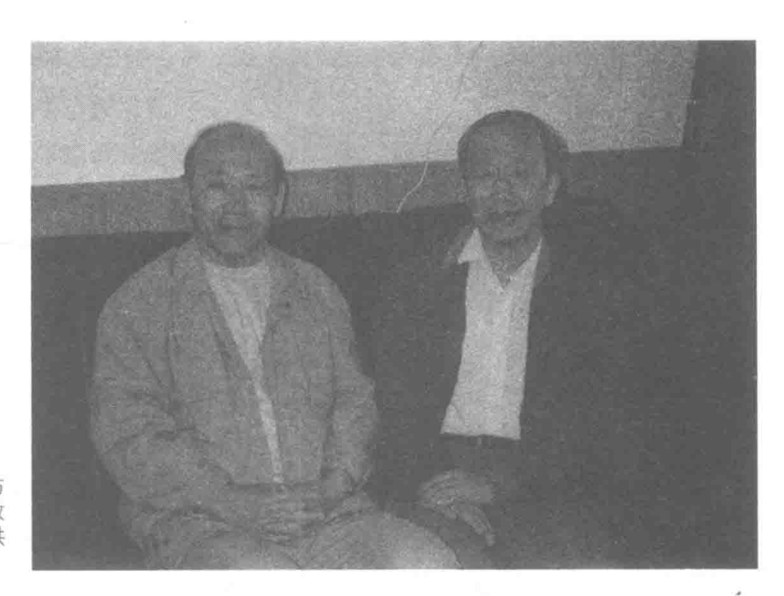
陈：您怎么会有这样的对题外话的题外认识呢？

冯：你真正想做笔译，比如做音乐学方面的笔译，翻译一个音乐基本理论，更

---

① 姚思源（1925— ），音乐教育家、音乐理论家、作曲家，首都师范大学音乐学院教授。1949年毕业于北京师范大学音乐系，是比冯文慈先生高一届的大学校友。

② 参见［美］吉姆·列维（Jim Levy）著，阎铭、冯文慈译：《若瑟·阿米奥和启蒙运动时期对毕达哥拉斯定律法起源的讨论》，《中国音乐学》1989年第2期。



1998年5月，与老校友姚思源教授（俞玉姿供图）

不要说音乐史，如果没有口语基础，会碰到一些意想不到的困难，字典是无法解决这些问题的。举个例子，所谓真正的老北京，你要懂得那些农村老人的土话，不是老北京的人，你搞他们的文学翻译就很困难。你搞那种比较出彩的音乐文章，也很困难，除非是一些比较枯燥的理论文章可能困难比较小，否则翻译的事情太难了。我再跟你说一个实际体会，这都是题外话，可能对你们也有些参考价值。从1956年秋天开始，有两年时间我都在中央音乐学院听苏联专家课，一个是讲通史，一个是俄罗斯（音乐）史。[①]当时惯用的专业术语很多，他一讲课就三个小时，翻来覆去几个专业术语和（历史）时期的词都听得滚瓜烂熟了，欧阳小华和一个女同志一起翻译，还有作品分析等等一些课，一周差不多要五六节课，可能还不止。就是因为你没有口语基础，到后来你听他讲课的大概意思都明白，但是连贯不起来。所以记笔记就有个好处，把他说的这些词、语汇都用中文摘要记下来，虽然连不成句，但等中文翻译一说，这一句就完整了。就是因为你没有口语基础，这些词汇再熟，甚至于听得也熟了，你还是没有办法进行口语交流。口语交流一定要有那个环境。

① 1956年秋天至1959年初，苏联专家康津斯基和别吉章诺夫先后在中央音乐学院讲学。其中，康津斯基讲授“西洋音乐通史”，别吉章诺夫接替提前回国的康津斯基，主要讲授俄罗斯音乐史。

陈：杨洸开的俄语班是在苏联专家班之前还是之后？是在天津讲吗？

冯：杨洸给我们上俄语速成班是在1953年，在苏联专家班之前，他是在北京上的。中央院当时在天津还没搬来北京。听苏联专家课都是在天津上的，第二个专家讲到1959年初，好像是在中间的时候，学校就搬到北京来了。

陈：回到《中外音乐交流史》，您认为除了外文文献不足，还有其他哪些方面不满意的地方？

冯：我当时主要参考中文文献，在后面列了大量的参考书目。我写作的时候把所有参考的书目放在边上，或者是当时对电脑里已有的书目进行统一整理，我的这个书目就形成了。人家说你这自己研究得不够，你这都是参考别人的，我说都在啊，都列了啊！我从写这个《交流史》开始用电脑，第一次打印都还不知道用A4还是B5纸，我用的还是报纸就给出版社寄去了，出版社说你这个纸太次了，换成什么纸，我才懂得电脑应该用什么正规的纸。当时明知道准备不够，我都知道这些，但也是一点儿勇气吧——不够让别人批评，再继续，是这样的一种心态，不是自诩、自夸的心态。

陈：翻看《中外音乐交流史》有两方面感触，一是您对历史上的一些成说持一种怀疑态度，比如“伶伦作律”“周穆王西游”等；二是对由于文化交流而出现的种种思潮持一种较为矛盾的看法。您这样的治史观念会不会影响到《中外音乐交流史》写作的客观性？

冯：对一些成说的怀疑，当时去世不久的杨荫浏也好，或者早已去世的王光祈，包括郭沫若，我都有些怀疑。所谓怀疑也就是想办法“求真”，历史真正的情况究竟是怎样？我的出发点、主观上的愿望都是这样。比如像“周穆王西游”之类，为什么对它怀疑？因为对这些说法的历史真实性有怀疑，所以才提出这个。我这么理解你的问题吧，我发生怀疑、不放心，这个究竟是必要还是不必要？在我之前，已经有人对这些成说都说来说去，不止一个人来认同它，那么我提出这些问题究竟是对还是不对？我看实质上应该是这样一个问题，如果没有必要怀疑，应该是很清楚的，历史

记载也是对的，那么就是我怀疑错了。如果本身应该怀疑，那么我现在提出来了，不管我是不是第一人，这都无关紧要，反正我这个怀疑是对的。我看只有这两种可能，不太可能有第三种。李岩介绍的殷瑰姣，给我定的标题就是“我疑故我在”，这个题目定得很大也很深。[①]为历史上翻案的文章，无论大小都有过，问题是你翻得对不对，该不该；也就是你说的，你翻这个案自己放不放心。



1984年7月，赴敦煌莫高窟考察时合影（前排左起：陈聆群、黄砚如、冯文慈、夏野；后排左起：王义侠、张铜柱、赵为民。俞玉姿供图）

陈：过去著史很多时候会依据历史文献上怎么说，我就怎么说，这样的话等于“尊重”了历史文献。如果您对很多文献持怀疑态度，写史过程中就会出现时时有您的解读，会出现很多不同的看法，这样史论结合写成后会不会体现为“中外音乐交流批评史”的面貌？

冯：我倒不这么看，咱们可以探讨一下，写历史应该根据史实还是历史文献？如果根据历史文献，那就是历史文献怎么说你就怎么写。如果说根据史实来写，对历史文献我有怀疑，就要想办法分析、辨析，看看符不符合史实，我

① 李岩（1959— ），中国艺术研究院音乐研究所在职研究员；殷瑰姣，湖北科技学院音乐学院教师。殷瑰姣女士曾于2014年初对冯文慈先生进行了多次访谈，并以冯先生自述的方式编写《我疑故我在——冯文慈访谈录》一文，发表于《音乐研究》2014年第6期。

就可以否定、怀疑、不认同，这都是可以的。是不是应该这样看待这个问题。

陈：史实也是根据历史文献，根据当前对历史的所知来树立个人判定的依据和观念。诸如郭沫若那个时候，他们对很多音乐问题比如音阶的来历、七声音阶的定型等有很多看法，在今天看来有些低估了中国音乐发展的程度。为什么会出现这样的情况？也许这也是他对历史的解读以及他所认定的史实从今天看来出现了偏差。那么您认为您是否会出现这种“时代”的偏差？

冯：原则上说，这是难免的，那就让后人来检验吧，咱们所谓“实践是检验真理的唯一标准”，谁也逃不过这个检验。但是，我们希望一代比一代史学家犯的错误尽量少一点儿，用我自己的话来说：“别添乱，少添乱。”我这个话主要是针对黄翔鹏来说的，他有的时候就是“添乱”。当然，我文章不好写得那么明，因为“添乱”的可能还有别人，所以只好笼统地说。

陈：学术地位、学术声望越高的人，如果不谨慎可能就容易“添大乱”。

冯：这涉及名人崇拜的问题。名人容易受到无条件地崇拜，他说什么，我就承认，或者用我自己的话就是：他说的就是公理，我不用论证，根据他的就行。有一度我发现黄翔鹏所说的观点，有些人确实就把它当做公理，黄翔鹏怎么说，我就怎么说，他没有认真地思考黄翔鹏的说法对还是不对。名人崇拜到这个程度，不是学术界的好现象。

陈：您在架构和写作《中外音乐交流史》时寻找史实的主要依据是什么？

冯：那可真是难谈。一种就是我还了解别的史料，认为那个史料比这个史料可靠，我就根据那个史料；再则就是根据大历史做逻辑上的分析推理。比如，周穆王带着如此众多笨重的乐器翻山越岭跑到西亚去。这个“史实”在那个时代可能吗？我不用找别的文献，就根据对一般文献、地理、历史的了解，认为这恐怕是不可能的。能不能下这个判断呢？我认为是可以的。

陈：这是主观的判断。但是有这样一种情况，比如安阳殷墟妇好墓，1976年出土了很多和田玉、贝币这些东西，也就意味着殷商时期对外的交流已经扩展到东南沿海和西域沙漠边缘了。[①]这些事情到今天看来我们都觉得有些不可思议，但它的事实就是如此。

冯：妇好墓这些问题，单谈起来就很麻烦，或者说分析起来也可以有不同的分析方法。妇好墓里面的东西是何时从和田过来的？我们姑且假定对和田玉的判断没有错误，这个过程也不能设想得十分简单。而关于“周穆王西游”，是西晋出土了一个很有名的竹简古书——《汲冢书》，上面有记载，有些是可以根据一般的文化历史常识来进行初步推断，这个材料是怎么出来的。周穆王这个（事情）跟和田玉还不一样，和田玉带入妇好墓可以经历一个漫长的历史阶段，这个玉石可能是很大块的，真是像大石头那样搬过来，也可能是分块逐步带过来，这个情况也不一样。这个要是争论起来就会深入，就会往枝杈上走了，学术上的争议往往就这么展开了。

陈：一代有一代之学术，学术的发展会根据新材料不断地出现，研究者的视野和方法不断地健全、调适而不断地演化发展，所以对学术的形态和认识也会不断地有变化。《中外音乐交流史》主要是依据古代文献和今人的成果来写，您怎么看待音乐考古的成果以及传统音乐领域的成果？

冯：要是这样考虑下去，我这一辈子只好不断学习，没有成果出来，阶段性的意见也不好发表。我的心态是这样，比如我们注意到一个人，他是中国古代音乐史的权威，大家比较认同，甚至有人认为是不可逾越的高峰。这都是我和别人辩论过的词，我也不认同这个词，怎么就叫不可逾越的高峰？不能批评吗？你说他某个问题（处于）高峰可以，现在整个人成了太岁头上不能动土。我不认为像我或者别人类似的小人物就不能批评他。这中间有一个对于史学潮流、史学个别人物的思想倾向估计的问题，我为什么敢说这个话？因为我觉得杨荫浏他是有很多成就、功绩，你说我完全否定，

---

① 详见中国社会科学院考古研究所《殷墟妇好墓》，文物出版社1980年版；《中国大百科全书·考古学》“妇好墓”词条，中国大百科全书出版社1986年版，第130—131页。



1984年7月，与音乐史学界同人赴榆林石窟考察时合影（俞玉姿供图）

我也不承认，我还认为他功绩不小。我虽然写了三篇“择评”，但是我还有一篇是肯定他的，大家可以去看看我说得对不对。[①]

四、治学所感及对《中外音乐交流史》的自我评价

陈：可能写作《中外音乐交流史》也会有类似的情况，永远有不完美的地方，如您所说总得有人来走出第一步。不管怎么说，杨先生这本著作比民国初

① 三篇“择评”的文章为《崇古与饰古——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评》《雅乐新论：转向唯物史观路途中的迷失——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评之二》《防范心态与理性思考——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评之三》，分别发表于《音乐研究》1999年第1—3期；另外一篇“肯定的”文章是指《转向唯物史观的起步——略评〈中国古代音乐史稿〉的历史地位》，发表于《中国音乐学》1999年第4期。

期的史著从史料来源和治学方法而言还是提升了很多。能认识到很多问题，本身也是一种学术进步的表现。那么您认为您的这本书从史料的来源上来说，除了对外文文献摄取有些不足，从材料、方法方面来说还有哪些不足，或者是力不从心而来不及做好的？

冯：不要说外文没有涉足，要研究中国古代音乐史，光古代典籍一团乱麻你就逃脱不了。像我这种情况，别的不说，仅从年龄上说已经太晚了，这不可能了。你要搞这个学科，除了师承，一定的学术环境是需要的。我能够有现在的一点点贡献，也是离不开（今中国艺术研究院音乐）研究所、中央院的环境。中央院的环境，当然不是整个古代（音乐）史的环境，但是对一个人学术上的成长还是有帮助的，这些地方的环境比我原来工作的北艺师要好。因为我原籍天津，中学毕业工作两年，20岁就到北京师大，当时叫“北平师院”。主要就是这三个单位，一个是我自己所在的北艺师，还有就是研究所和中央院。一个人要成长，离不开周围环境给你的滋养。为什么北京的人才多呢？因为文化人、文化机关、组织也多，接触起来方便，到偏僻的省份那就困难更多了，这是历史条件限制。

陈：您自己认为，现在《中外音乐交流史》这本著作除了刚才聊到的一些，还有些什么不足？

冯：这只能说是一个很初步的东西，自己一个人单枪匹马的力量，即便花的精力很多，也还是很有限的，要真正把这个东西做得比较完美，写成一部巨著也是可以的，只要你下功夫准备资料，现在这不是太单薄了吗？只能是一个历史性的东西。搞史学就是一个无休止的链条，谁有志就可以来，大有可为。不是说出现一个张三李四，这个东西就到顶峰了，不是这样的。另外我还有一个“不同意”，文化机关的领导，往往是他推出几个文化名人、有权威的人，就不允许别人乱碰。我批评杨荫浏还是慎重地用了“择评”，出乎一些人的意料。有些原来对我观感不错的人，看我是一个性格比较温顺、服从现实、安分守己的人，怎么到这个时候，突然批评起杨荫浏来了？就认为我变了。他们习惯的想法就是，已经形成这个定势了，你不要乱推翻它。他们觉得我是不是想“占山为王”？我还没有那么大的雄

心壮志。补充一句，越是接近70岁的时候，这个心态就越强烈，以前还有些抑制自己，不要冒尖儿出洋相。我觉得看到的问题，如果再不说，这辈子就完了，我说不出来了也没有人替我说，我没有儿女来继承我的古代音乐史事业，弟子们也各有所志，他们的心态不一样。到20世纪末我74岁，这种心情就越强烈，赶快说吧。所以我后来分析黄翔鹏（的情况），大概也是在他70岁的时候，这种心态就出现了，他觉得再不说就没有机会了。

陈：继续回到《中外音乐交流史》，这本书围绕日本、朝鲜、越南的研究相对较多，特别是隋唐之后，但对印度以及西域其他国家涉及的相对较少，您是如何考虑的?

冯：这有一个传统的基础问题，好像呼吁要加强对周边国家、地区的研究，这种人不在少数，但毕竟要有一个相当长的历史过程才能逐步解决，这个问题很多人都看到了。比如你刚才提的问题，我写得较多一点的地方，不是我直接的研究成果，也大多还是吸收人家的成果，我这里只是稍微集中一下，就是这样的作用，实际上吸收得还是很不够的。

陈：我们自身音乐受外来影响的方面谈及的不是很多。

冯：这是一个大课题。从这点来说，万桐书还是有功绩的，在我的感觉中有点受人忽略，没有给他应当的历史地位。现在有什么给奖励来宣扬，都是对的、应该的。但你如果比较全面地看中国历史发展的问题，万桐书做了很重要的工作而且是比较早的。[①]

陈：外来文化影响中国的这部分笔墨较少，是否与资料获取的不够或者是写作心态有关系?

① 万桐书（1923— ），生于湖北武汉。民族音乐学家、木卡姆学家。1943年入重庆青木关国立音乐院理论作曲系学习，1949年调入新成立的中央音乐学院音工团及研究部。1951年初，从中央音乐学院被调派到新疆工作，从此长期扎根民族地区，为新疆民间音乐的采集、整理、保存、传承做出了重要贡献。

冯：不但资料欠缺，而且我个人条件也有限。我从什么时候才开始关注这个问题？我没有多少精力可以去关注。我心里总惦记着的一个问题就是我和黄翔鹏之间的分歧，黄翔鹏有个看法，拿苏祇婆和印度音乐的问题为例，他认为中国影响了龟兹，龟兹影响了印度。一般人的看法是从佛教传播的路线来看，与黄翔鹏是相反的。他在台湾讲学也出版了《中国音乐史》，汉唐乐府给他出的。[①]我到晚年，这些书周沉都给了我，但没精力看了。我觉得他浪漫主义有时候有些过头，没有什么实证，他就是这么（主观）认为的。

陈：每个国家的学者对本国本民族的文化都会有一些所谓民族主义的倾向。

冯：但是作为史家和历史研究者，你得有点科学的、逻辑的、历史主义的分析，冷静地看待这个问题。这个问题我没有公开地跟周菁葆谈论、争议过，但是我在文章当中对他有过批评。[②]他有一个很简单的看法，觉得印度那个七调碑是比较晚的，龟兹和中国的就比较早。我很简单的一个逻辑就可以把它驳倒，印度七调碑是年头比较晚，但是它出现的年份你能判断吗？它出现了多少年以后才刻在碑上？我们很难估计，就如中国三分损益法，什么时候五声调式就受到人们重视了，没有年头没有记载你能说得准吗？研究历史就是这个困难。

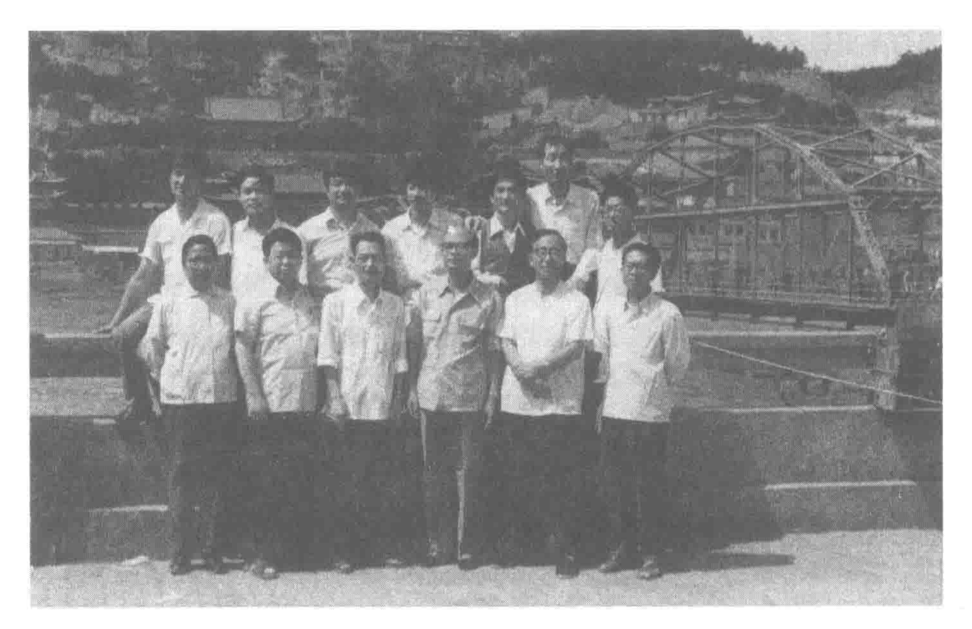
陈：对成说的有些问题您是琢磨得比较多，也有不同的看法，有些甚至否定了前人的一些看法。您把批评的精神融进去了，"交流史"也有"交流批评史"的意味了。

冯：任何一个领域的历史，你都离不开客观冷静的思考和对待，不能过于主观。包括我们过去认为最神圣定位一尊不可动摇的，比如像党的历史，现

---

① 黄翔鹏讲述：《中国古代音乐史：分期研究及有关新材料、新问题》，台北汉唐乐府1997年版。据乔建中记述，黄翔鹏的此部著作是他于1993年12月应"台湾汉唐乐府文化艺术中心"之邀，在台以"学馆"授课方式系列讲述中国古代音乐发展历程中相关问题的演讲整理稿。详见乔建中《一寸千思——纪念黄翔鹏先生逝世五周年》，《人民音乐》2002年第10期。

② 对于此，在冯文慈先生的著述中曾经做出过明确的阐述，但并未指名批评。详见《中外音乐交流史（先秦—清末）》，人民音乐出版社2013年版，第82页。



1984年7月，音乐史学界同人在兰州黄河之滨合影（前排左起：杨梦徵、陈聆群、夏野、汪毓和、冯文慈、李石润；后排左起：张铜柱、郑锦扬、陈其射、李方元、凌绍生、刘镇钰、赵亭午。俞玉姿供图）

在看也是这样的。过去说第三国际怎么下来了，都是金科玉律不能动，现在也不是这样，也在探讨了。第三国际1943年就解散了，但是精神还在，还是有一部分人继承这个路线。[①]从思想上来说，没有什么解散不解散的，一个思想路线，总是要有人承认和反对。所以历史学、历史科学是一个无尽无休的链条，你有兴趣就跟着走，不要设想在我这儿，或者我看张三李四某个人就到头成为一尊了，不可动摇了，不是这样的。我觉得我们学术界这点是很可怕的，名人崇拜虽然经过了“文革”，个人崇拜的风气已经大大削弱——这是因为中国社会基础，他就要相信名人。严格说起来，鲁迅他们也讲了很多这种现象，也批评过，你要搞好这个史学，不扫除名人迷信以及盲目崇拜，没有办法搞好。我们提到思想解放是不是这样？

---

① “第三国际”，又名“共产国际”，是一个各国共产党间的国际联合组织。1919年3月在列宁领导下成立，总部设于莫斯科。后来随着第二次世界大战的爆发及国际反法西斯统一战线的形成，为了有效地组织一切国家的反法西斯斗争，1943年5月15日，共产国际执行委员会主席团做出解散共产国际的提议，在得到各国共产党的同意后，于当年的6月10日正式宣告解散。详见理夫撰“第三国际”词条，《中国大百科全书·外国历史》（1），中国大百科全书出版社1990年版，第241—243页。

五、关于音乐史断代的相关问题

陈：《中外音乐交流史》的时间跨度起始先秦到清末民初结束，一般我们古代音乐史终结在鸦片战争爆发（1840年），并以这个时间开始作为中国近代的发端。您的时间划分跨越了学界一般对古代史的划分，这方面您是如何考虑的？

冯：按照一般通史，古代史以鸦片战争作为终端是很多人的做法。但是从古代中国到近代中国转折的关键来说，光按1840年划分站不住。洋务运动那时都到了1860年左右，从教育上来说，普及中小学义务教育到了清末民初。所以，从转折来说，学堂乐歌是非常重要的，在这个问题上，虽不说我有多么深入，但我用的心思和考虑是比较多的，所以形成“结语”在学堂乐歌方面花了不少精力。我一个基本的看法是这样的，说到音乐文化，从古代发生重大转折到近代，学堂乐歌是一个非常重要的项目，所以我非常注意一些人特别是一些名人对这个问题的看法。在这中间，谈谈我曾经有过的心思，赵沨先生留给我的印象不错，我对他比较尊重。其中一个原因，在涉及我们之间的学术分歧时，或者我对他不指名的批评上，他非但没有恼怒还虚心接受，其中一个就是学堂乐歌问题。他把学堂乐歌定义为由于外国的坚船利炮把中国大门打开，因此把学堂乐歌带进来，大概意思是这样。我认真地考虑过他这个看法，但认为不妥，尽管这说明了当时的一些政治军事形势，但是就学堂乐歌而言，我觉得是中国古代音乐文化转向近代的一个重要转折点。所以，我也不同意学术界一些人的说法，认为学堂乐歌“有得有失”，这样的思想基础就是“文化价值相对论”，他们对学堂乐歌的看法就是“有得有失”，这只是从东西方文化交流的表面现象出发，而我认为学堂乐歌是中国音乐文化从古代转型到近代一个很关键的音乐品种。清末到民国初，尽管清王朝腐败，西太后已经不得不下令改革小学教育，她还是有点历史作为。学堂乐歌一引进来，引发了整个西方音乐形式、体裁、创作各方面的传入，开始引发中国古代音乐文化很大的转折。如果总是从“文化价值相对论”来看，这不是我们民族的、这是外来的，总是盯着这些，“文化价值相对论”就看不清这些历史脉络。我基本的看法是这样的。

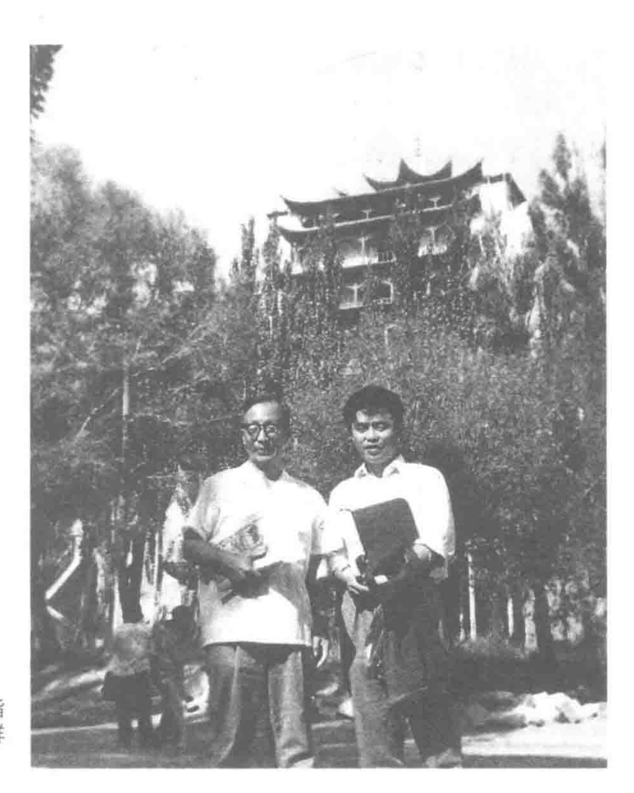
陈：不同的学者在不同的学术环境下会有不同的看法，每个学者在不同阶段的认知也会做相应的调整，这都是正常的。您把鸦片战争到学堂乐歌之间的历史时段还是归入中国古代音乐的范畴，是基于何种考虑？

冯：我曾经划分过历史阶段，但是严格说起来，我对自己提出的见解并不认为很重要，也没什么太大价值，也没有明确地对年头进行划分，原因还是自己研究得不怎么深入。但有一点还是很明确的，从古代到近代的转折是在学堂乐歌这里，但是都把1904或者1905年划为学堂乐歌重要的年头，因为沈心工的教材出版了，这是有道理的。①当时各方面都议论纷纷，在中国院信奉“文化价值相对论”的老师、学者还是相当多的，社会上称其“苇子坑学派”，对这些我就一笑置之。我是觉得，从根本上来说，当然一个学者在不同的场合、境遇，观察不同的问题可以有不同的看法，或者不同的时期的看法不一样，这都很正常。但是我觉得观察历史的脉络，最好有一个比较稳定的看法，“文化价值相对论”就不太靠谱，我在书里提了，好像还有三点分析。②总的来说，“文化价值相对论”用它来观察历史发展脉络比较费劲，我对它的出现以及受到的重视进行了分析，因为殖民主义衰落，列强势力的衰弱，或者包括美国这样的多民族移民国家，它对自己国内的文化也不能不承认，这里主要指非白种的文化。所以，“文化价值相对论”是在这样的一种情况下逐步兴起，受到人们重视的。

---

① 1904年5月，由沈心工所著《学校唱歌集》的初集出版面世，第二、第三集在随后的1906年、1907年先后出版。这套书中所收录的歌曲主要是作者根据日本及欧美歌曲填词的学堂乐歌，歌词大多以富国强兵、抵御外辱、宣传爱国民主和科学精神为内容。书中还附有乐理摘要、风琴使用法等，在当时学校音乐教育中应用甚广。《学校唱歌集》初集的出版，被认为引领了“一个时代风尚”，“直至五四运动前后，学堂乐歌在这一广阔历史时段中独领风骚……说明这种新的音乐形式在近代音乐史上所具有的时代意义”。详见孙继南编著《中国近现代音乐教育史纪年（1840—2000）》（增订本），山东教育出版社2004年版，第22—23页；刘再生《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社2009年版，第35页。

② 在《中外音乐交流史》“结语”的第十部分“‘文化价值相对论’的积极作用及其理论弱点”中，冯先生对于“文化价值相对论”产生的时代与社会背景进行了分析，辩证地认为“具有积极作用的学派未见得在理论上就是十分正确的，也未见得在实践上就是完美无缺的”，并客观分析了“文化价值相对论”所存在的三点理论薄弱之处。详见《中外音乐交流史》，湖南教育出版社1998年版，第317—318页。



1984年7月，冯文慈先生与所指导的学生郭树群在敦煌（郭树群供图）

陈：您是如何把中外音乐文化交流放在中国音乐史的背景下进行看待的？

冯：中国历史上有两次大的交流，或者说是动荡。一次是魏晋、隋唐，历时大概在340年左右；另一次就是清末学堂乐歌开始到现在，还在进行中。这个方面，其他人包括杨（荫浏）先生的看法我都没有好好概括，他的《中国古代音乐史稿》没有很多涉及这个方面。在黄翔鹏身体好的时候，我们的交谈还是比较多的，他的中心思想可以试着这样概括，他总是觉得中华民族本身的文化是最重要的，它影响外面，不是外面影响它，这个主体总是很强大，我就不是很同意。他是70周岁不到去世的，1927年的生人，1997年5月去世，离他70周岁还有半年多，他的生日和毛泽东是一天，跟我老伴也一天，都是12月26号。后来他身体实在是不行了，我和俞玉姿去看他，他躺在床上，身上插着管，说话的底气也没有了，一点儿都没有了，比我现在的状况还要差，说不出话，最后不忍心再打搅他，更谈不上去探讨学术。以前，我们的关系一直都挺好的。

六、对后人从事此领域研究的建言及出版问题

陈：如果后人再来做（音乐）交流史，您有什么建言和希望？

冯：前人的这些东西，包括我的以及我前面的，相关的专著、文章，还是不少的。从题目的分量上来说，只可能说刚刚开头，要做的工作实在是很多，文献等方面还是很多。有些问题也许还弄不清楚，比如黄翔鹏关注的乐律学、音阶、调式，这些问题研究起来有很多困难，没有音响，也不具象，很难搞清楚，这是搞音乐史的一个特殊的困难。我后来写那篇“逆向研究”[①]就有这个感想在里面，你想搞清楚，可能活态的音乐研究至少也是一个途径，要不然怎么办。过去的音响没有了，光凭文字虽然也是应该的、不可避免的，但恐怕还是很难。我问过那个朱卓建[②]，他去印度待过一年，后来到菲律宾也待过一年左右，七调碑他去看过，也就无声无息地立着，时间很久都有些模糊了，我后来也没有机会和他深谈。

陈：对于像交流史这样的课题，您对今后有意向、有志于这方面研究的学者有些什么样的建议？

冯：所谓中外音乐交流历史，这是一个很大的题目，下面包括很多方面的小题目，即使这些小题目也不小了。例如中日、中朝、中印（音乐交流）等等，这方面还要等历史条件充分，得有充分的教育机构，人才的储备，人才有这方面的志向，才能逐步发展、扩展起来，一下子也达不到，但是这方面确实还需要人。那就是说，你要真正深入到这个领域去。像我们这辈人，以我为例，不能说不努力，但还有别的事，干出来也就是这样子了，没有更多的精力。希望后人专门去研究这方面的事，需要有志者到那个相

① 冯文慈：《中国古代音乐史研究中的逆向考察》，《音乐研究》1986年第1期。

② 朱卓建（1954— ），中国音乐学院教授，主攻世界民族音乐方向的音乐学家。曾于20世纪80、90年代先后留学菲律宾大学两年并作为访问学者访学印度一年，在国外研修期间深入所在国的民间，获得了大量鲜活的异域民间音乐的资料。

关的邻国去考察，光在北京转悠不行。

陈：《中外音乐交流史》1998年出版第一版，当时您已经72岁高龄了。后来又对《中外音乐交流史》做了修订，出了修订版，这是出于一种什么原因？

冯：讲老实话，里面修订的内容不太多。当时确实发现有些硬伤，有机会修订一下还是比较好。我已经没有精力去大改动，就把简其华和田青等人提出的一些意见给加进去修改了。有一处是把父子关系搞错了，子冠父戴，这是一个重要的错误；[①]再有一个，我根据的那个本子，上面的年代搞错了，原著搞错了，没有请教别人（而照录），应该请教简其华，最后这个错误是他挑出来的。[②]“子冠父戴”的错误是田青挑出来的。这是两个比较重要的错误。正好赶上了，（就做出修正）免得贻误读者。

陈：还有可能是出版合同到期了。为什么修订版的时候书名也做了更换？加上了先秦到清末的时间指向。

冯：讲老实话我记不太清了，这可能是出版社的主意吧。还有就是把“结语”的标题改了，原来那个等于一个小标题的集录了。“结语”标题的改动是出版社做的，他们也没有征求我的意见，我也没有认真考虑叫个什么名字比较合适，把原来五六个小标题集录在一起了。“结语”最后的一两句话，写得也不好；我当时有点凑合事儿，写得不好，败笔，修订版的时候

---

① 在《中外音乐交流史》第四章第一节“雅乐更趋衰落，胡乐炽热宫廷”对于北齐鲜卑政权后主高纬和其子高恒爱好胡乐行为的叙述中，因叙述史事时人物关系不断切换，出现了两处人称代词“子冠父戴”现象。冯先生在发现疏误之后，给读者的“勘误表”中先行更正，随即在新版书中做出了调整，并在书前的“修订版说明”中予以注明。详见《中外音乐交流史（先秦—清末）》，人民音乐出版社2013年版。

② 在《中外音乐交流史》第十一章第一节“木卡姆音乐的流传和珍贵文献《乐师史》”中，在记载第一乐师汉孜尔的生活时代时误将“850年以前”书写为“5850年以前”，可谓一字之误谬以千里。但依照编辑出版业的视野来看，此等明显的笔误，应该由编辑人员及时察觉并予修正。详见《中外音乐交流史》，湖南教育出版社1998年版，第214页。

也没有想想再怎么修改。整个“结语”考虑得还是可以的，我觉得对“文化价值相对论”分析得还比较详细。

陈：关于这本书后面的索引部分，您当时是自己考虑做索引，还是有出版社的建议？

冯：这可能是我自己想的，而且都是我自己做的。我后来看到杨荫浏的《中国古代音乐史稿》，他也有索引。我看到有些文章说，中国著作不喜欢搞索引，这是个毛病，西方为了方便读者，一般都有索引。杨先生的索引我不知道是不是他自己做的，好像晚年有人帮他忙，范慧勤还是谁帮他的忙。我这个是自己做的，认识到了这点，做了还不止一个，有四个。

陈：一般中国的著者没有习惯做索引，但您的这部著作从1998年的原版到后来的修订版都保持有索引。我们都知道做索引是要花不少的时间，也需要足够细心才能做这个事情。

冯：我这么说不知道对不对，中国因为文史不分家，司马迁的《史记》距离先秦远的来说也有一两千年了，“霸王别姬”谁知道？司马迁看过吗？很多他都是听说的，但是文学性很强，史学性也没有根据说他不对。中国文史不分家是一个特点，这样的传统或者习惯从司马迁的时候就已经这样了。“霸王别姬”是我随便想到的一个例子，其他的例子不胜枚举，但是从他这儿一定下来，后辈都根据他这个为准；当然，还有别的手法。有的国家、民族几个传说并列，我们国家有定于一尊的倾向，那还不是司马迁的功劳吗？当然说法还是有所不同，今天的学者还会讨论。我的意思是，文史不分家导致写历史的人，中间浸透着文学因素，文章结束了就结束了，不是按照西方的写作习惯最后弄一个索引，不是这样的，至少是（做索引这种想法）不强烈。留学西方的人很多，但是形成习惯好像还要慢慢来。我以前做点注工作的时候，《律学新说》就做了一个“算术注释”附录，等到做《律吕精义》的时候我的认识就发展了，觉得应该多做几个索引，



前后两个版本的《中外音乐交流史》

索引也是我自己做的，没有找学生。[①]当时刘勇和苗建华是我的硕士生，有的时候让他们试试，写写注释，这个他们做过，有的修改了、采用了，在前言（《律吕精义》点注本“点注说明”）当中提到了；但是一般他们写得多，我觉得用不了这么多，我没怎么采用。这个是他们俩帮忙的地方。

访者按语：

关于“中外音乐交流”的探讨是中国音乐史学领域受人关注的话题，这是历史的事实与社会发展的必然，而且将会随着中国经济繁荣、文化“软实力”的提升愈加得到各阶层的重视。从冯文慈先生的谈话看，对于这一选题的关注并非始自他的“主动选择”，而是“随遇而安”的结果。对于一位学者的从学生涯而言，“机遇”所致的选题并不鲜见，关键在于

① 在冯文慈先生点注的朱载堉《律学新说》一书中（人民音乐出版社1986年版），其后设置了“算术注释”的附录；在他所点注的朱氏另一部重要的律学著作《律吕精义》中（人民音乐出版社1998年版），于书末附录了五个索引：“主题索引”“人名索引”“普通语词、成语典故索引”“乐、律、历、算、舞诸学语词索引”“文献索引”。

如何认知、对待、着力。当1993年左右冯先生面对这一“集录式”出版选题初衷时，他是以“愚笨”的方式穷四年之功完成了一部二十多万字的原创著作；面对由远古至清末民初的课题时域，他又“多事”地经过长时间深思熟虑撰写了一篇两万多字的超长“结语”，去给学界正在热捧的思潮、观念“泼冷水”。正是这种当时由外人看来近乎“愚蠢”的种种举动，成就了音乐交流史专题下的一部力作，成就了一篇被各领域专家所赞誉的佳文。即便冯先生在这一领域的研究所投入的时间精力并不为甚，而取得的成就却有目共睹——对于1998年《中外音乐交流史》的面世，先生的高足王军博士曾以中国音乐史学研究方法的角度，认为此著“或匡谬正误、或推陈出新、或以新颖的研究方法和科学指导思想，为该领域的研究成果更趋客观、研究方法更趋科学提供指导”，评价《中外音乐交流史》“是一部站在中国古代音乐史研究前沿，推动该学科发展的重要学术著作”。[①]田青研究员在此著出版的当年所撰写的书评中，曾将之与20世纪末引起社会轰动的中国人首漂黄河、长江的悲壮慷慨之举相联系，认为冯著是“一位睿智的老者在用自己的生命进行另一种‘漂流’，为民族文化建设的画卷添了厚重的一笔”；对于书后的“结语”，他认为这是“近年来少见的、可独立成篇的重要理论文献”。[②]阅读冯氏著述，聆听专题谈话，访者亦认为上述学人所评是客观的。

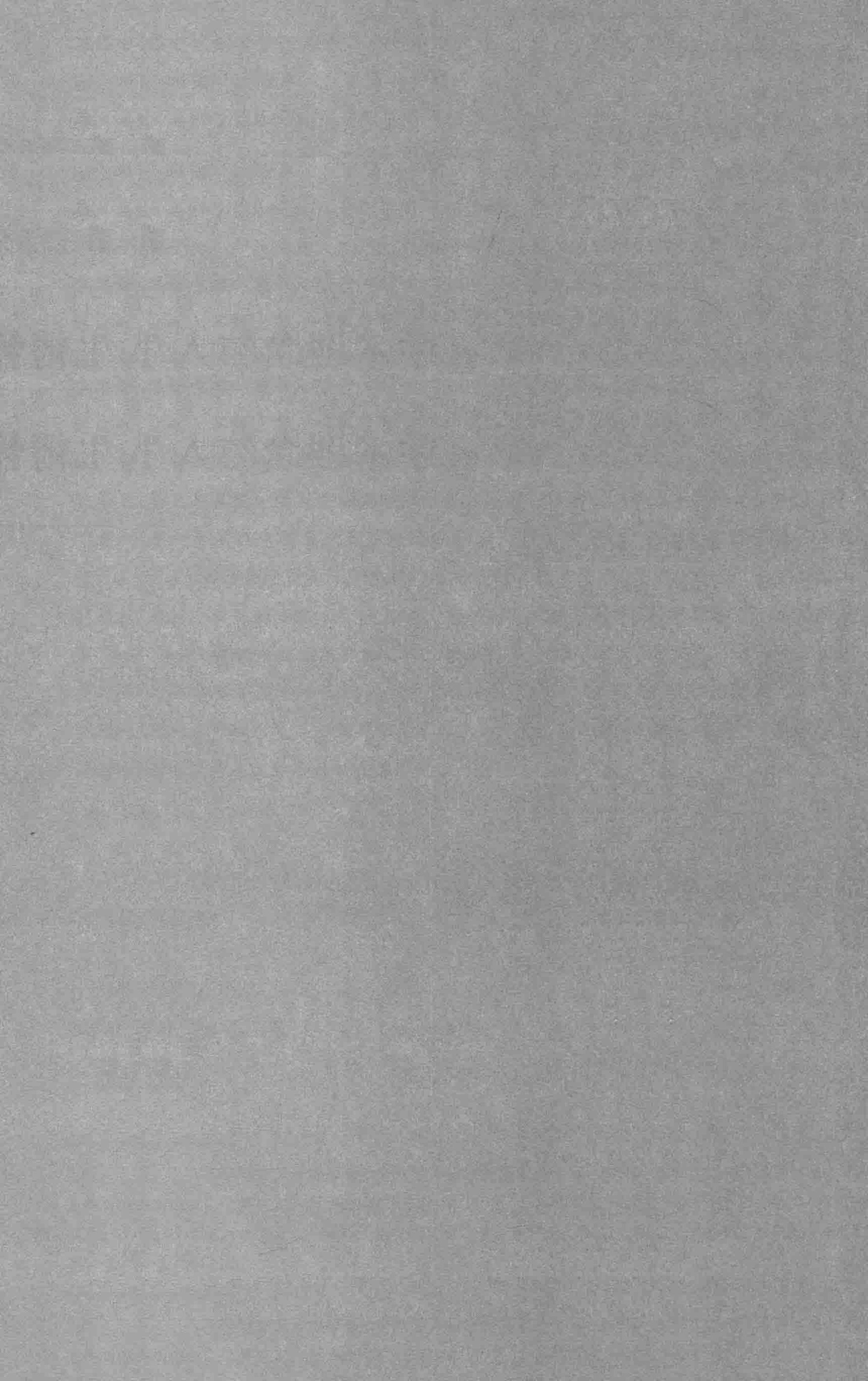
---

① 王军：《一部站在中国古代音乐史研究前沿的重要学术著作——读冯文慈师〈中外音乐交流史〉有感》，《黄钟》2007年第1期，第240页。

② 田青：《漂流音乐长河——读冯文慈先生〈中外音乐交流史〉》，《人民音乐》1998年第12期，第35—36页。

第三部分

学术理念与人生情怀



第八章

在音乐及学术旅程中所遇所感之师友

采访时间：2015年7月3日15:30—18:50

访者导语：对于老一辈音乐家在专业及学术领域的成果与贡献表达敬佩之余，他们个人之间的交往、师承、友情甚或些许的抵牾，同样是音乐史事中不可或缺的组成部分；对于一些研究领域比如近年来兴起的“新音乐学”来说，这些材料甚至是必须要被关注的一个方面。因此，围绕冯文慈先生自20世纪40年代至世纪末他所遇所感之音乐家，访者亦进行了一次专门的访谈——从时间上来说，也是本系列访谈采访阶段的最后一次。

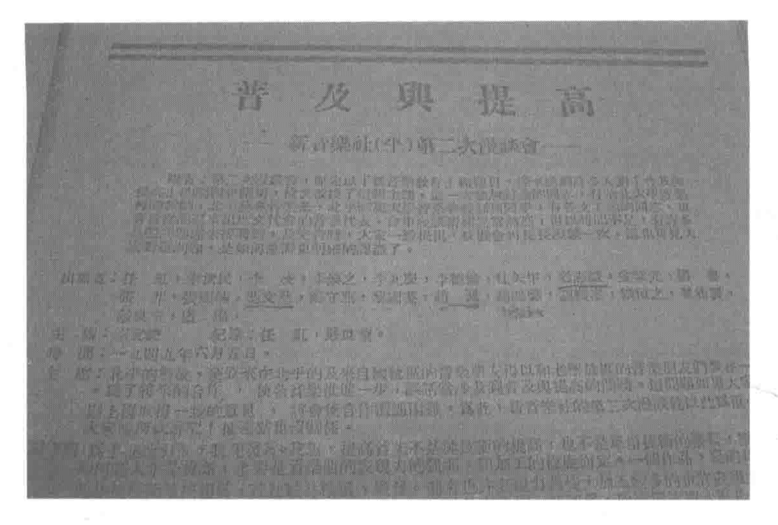
一、北师大与北艺（师）时期所遇的师长

陈：好像是在一份小报纸上看到过，1950年左右在您刚留校的前后，在北京有一些音乐界的座谈会，您作为系里的秘书也都参加了。另外，也想了解一下，在1978年改革开放之前，您参加过一些什么学术研讨会之类的活动吗？

冯：当时还是会有一些。我先说，你看到有些座谈会，是不是在杂志上看到有我的签名还是怎么样？

陈：那是前两次访谈时在一份小报纸上看到，1949年在什么地方有一个类似音乐通报会式的活动，我看有您的名字，上面都是音乐界的知名人士。

俞：他（冯）是作为学生跟着老志诚去的，学生就他一个。



普及與提高

刊载会议报道的媒体复印件（1949年6月）

陈：在您的记忆中，从共和国成立到1978年之间，您参加过一些类似学术研讨会之类的活动吗？

冯：研讨会大概很少很少，或者说有也派不到我这里来。

俞：他（冯）又不是音协会员，也不是理事，不可能，没有他。

冯：我讲这个原因。你看到有我的名字，或者还有一个是不是《人民音乐》上当时有签名，出席人的签名，我的签名也在上面，那个涉及的话题又比较广泛——有些情况是我后来才知道的。从解放前到解放后，那个时候新中国还没成立，北平解放是在1949年1月底，和平解放，离新中国成立还有近9个月吧。为什么有我的签名呢？因为当时各个系统都在那儿好像是“招兵买马”吧，就组织各方面的座谈来听取情况。我开始见到李凌就是在这类的会上。当时有一次，“华大三部”[①]在现在的北大的四院，在宣武门内，然后有一条街叫做国会街——现在大概不叫这个名字了，不晓得军阀统治时期还是国民党统治时期，在那儿开过一次国会，那里确实有一个大

---

① “华大三部”，从1948年8月到1949年年底的华北大学，是由华北联合大学演变继承而来。当时的华北大学下设四个部和两个学院，其中“华大三部”为文艺学院性质。“三部”的音乐系、东北鲁迅艺术学院音乐系和南京国立音乐院等机构，随后合并成立了中央音乐学院。

的会场，从旧的形制来看挺气派的——当时各方面都要了解情况，所以这个局面就比较复杂。我当时不知道，后来才知道，学校还没有意留我在系里工作。我自己填表，填的是到李德伦那里去，因为李德伦在这儿又是指挥又是在这儿兼着点大提琴的课。我呢，快毕业了，也算有点谋生的、临时抱佛脚的想法，觉得学点大提琴多少会好一些。当时是李德伦先找我的，跟他上课，他就问我愿不愿意去。

陈：当时参加座谈会时，您还是在读的学生？

冯：对。李德伦问我愿不愿意到他那里去。当时大学生奇缺，不像现在，一把一把的。那时候，你想我们系毕业时才两个人，其他的什么音乐院校没有多少人。

陈：您怎么就陪着老志诚去参加会议了？

冯：有一次是这样的，陪着他去也是形势造成的，因为我当时是什么身份？不晓得他们通过什么途径了解到，知道我是个学生运动的积极分子，所以我还曾经到“华大三部”，就是国会街这个地方去拜访过李焕之。

陈：当时李焕之是什么身份？

冯：我都记不清了。

俞：都是延安来的嘛，根据地来的。

冯：但是他的歌我们都很熟，“哒哒哒，看红旗……哗啦啦啦飘”（哼唱），知道他是作曲家，不知道他是音协的支部什么的。李焕之找我什么事呢，他就是想了解学生运动、歌咏的情况，我当时还负责师大的一个合唱团，搞点指挥活动、上街宣传、募捐，这些事都干过。他为了了解群众动态，就找我去。当时是不是通过老志诚我都记不清楚了，因为他们和老志诚已经是经常开会了，老志诚是本地知名人士，也是个音乐家。所以，我就去

见（李焕之）。

陈：这是1949年还没有建国的时候，北平和平解放了，李焕之作为军方负责文艺这块儿的领导。

冯：像我们当时都不知道他是什么身份，反正都知道是革命音乐家进城来了，找我们谈话，了解情况。

陈：1949年那时候，北京的高等音乐教育是不是除了北京艺专，就是北京师大音乐系，就这么两所？

冯：对。当时还有一个叫“京华美专”，但那个是个私立的。京华美专也就是老志诚、蒋风之呀，大概是他们办的，后来到1952年院系调整就把这个学校取消了，把京华美专[①]的（部分）学生并到师大来。有过这样的情况。

陈：你说的这些，包括和李焕之的接触，都不是学术性的活动。

冯：属于社会性的交往。他要了解学生的情况。我倒没什么需求，他有这个需求。他找我只要挂个电话给老志诚，家里也好，学校也好，都还方便。

陈：老志诚那时候是师大音乐系的代系主任？

冯：我都记不清了，老志诚上上下下、反反复复，有过好多次变动。

陈：那个时候您在北平师大求学和刚刚留校工作的时候，接触了很多音乐领域的知名人士，对于这些人您可以多谈一谈。比如，您跟老志诚学了多久的钢琴？

---

① “京华美专”，北平京华美术专科学校的简称。该校是民国时期著名的美术院校，当时许多绘画名家如齐白石、姚华、蒋兆和等均曾在该校任教，为社会培养了众多优秀的美术人才。1949年新中国成立之后高等院校调整，京华美专的主体被并入中央美术学院。

冯：那就是从1946年一路学。我给你透露点儿“内幕”，当时有些钢琴好的人，或者特别重视钢琴的人，不愿意选老志诚。为什么呢？老志诚是自学出身的，比较“海”。我跟他们的看法不一样，我说老志诚容易pass（通过）；你选个什么曲目，弹得差不多就过了。

陈：其他的钢琴老师还有谁?

冯：他们比较看重的就是刘育和，刘天华的女儿；还有库普克，一个捷克人；还有一个朱世民，他后来到天津去了。

陈：在可选的钢琴老师中大家还不愿意选老志诚的课?

冯：也不是普遍吧，我就愿意选。我跟他学钢琴一直到毕业，私人接触不少，但是显然我不是他的得意门生。我入学才弹《拜厄》，但是《拜厄》很快也就过去了。毕业的时候弹格里格的《春天》，气魄很大、音域很广，春天来临的那种气势也很大，但是我掌握的（程度）还是下不来。为什么他让我弹这个呢？一个是因为作为毕业曲目，总得像点话，摆点儿门面。我呢，就是越到毕业的时候，这个社会工作、进步学生运动这些事就越多。我那个时候也就是放弃了，我都不想，因为实际上也不可能有什么发展。我的心态是，我一入师大音乐系，我从来没有检讨过，包括后来在党内、在各种场合，我从来没有检讨过自己有成名成家的思想。

陈：当时您跟老志诚的钢琴课怎么上?

冯：每周都上课，上课时从来都是一对一的。

陈：每次上课的时长是多少呢?

冯：每次课的时长按照规定就是60分钟。

俞：50分钟吧，在新中国成立初期都是50分钟，我们南师大就是50分钟。

冯：说起来没有那么严格，甚至于刚来的那一年，我们学习热情比较高，虽然我和另外一个女同学水平不高，但是他还是挺热心的，我们两人利用暑假的时间还到他家里去上课。那个时候离得很远，我们住在和平门外那个地方，他上课在鼓楼这儿，方砖厂胡同，我得借个自行车，跟那个女同学一块儿，跑到他家里。那时候好像也没有什么公交，要坐也就是搭一段。老志诚不收学费，这个大家都知道，老志诚对贫苦学生不收学费。一直到毕业都这样，作为私人关系他跟我还是不错的，学生运动紧张了、有小道消息传来了，特务要逮人了，冯文慈你去我家避一避吧。我就跑到老志诚家里去，到那儿他支一张行军床，就让我在他家住一夜，然后转天一早就离开了。这样的情况也有，但是不多。

陈：那个时候老志诚授课的教材和教法是什么样的情况？因为毕竟是四年时间的课程呢！

冯：最初他也是按照正规的来教，《拜厄》程度就不说了，很快就过去了，他也不仔细抠，我们也没法儿仔细抠，我开始接触钢琴时已经快20岁了；那个女同学比我程度好一点儿，也好不到哪里去。他就是《拜厄》也好，后来弹《小奏鸣曲》也好，小piece也好，还有用《布格缪勒》这些比较常用的教材。他也配合着《车尔尼》来教，好像当时也用《车尔尼》衡量你的技术水平。刚一弹，弹（作品编号）849，后来就弹299，最高好像到740，我没有入740这个水平，299弹过，但是老志诚要求得不严格。

陈：老先生并没有在技术上细抠？

冯：这个他心里也有数。我们这样的人已经老胳膊老腿儿，天生的手形也不好，培养不出演奏家来。他比较看重的学生也有几个，比如像陈文甲，在当时他的学生当中，程度比较高，也用功。弹到贝多芬的《月光》《热情》，也就是这个程度。但是据我的判断，当时也不是很精很专的。



与老志诚（中）、耿生廉合影（俞玉姿供图）

陈：在1950年之前，老志诚带的学生中有没有在钢琴演奏领域比较有建树的学生呢？

冯：**真难说，好像我还真是说不出来。**

陈：您也写过对他的纪念文章，还不止一篇，说明您对老志诚先生还是很感恩、很怀念的。[1]

冯：**这个也只有我写，没有别人写了（纪念文章）。别人或者学了音乐是他的学生，虽然钢琴弹得比我好，但是不愿意动笔杆子。这个公平来说，洪达琳的钢琴水平是比较普遍认可的，她是茱莉亚（音乐学校）出来的，茱莉**

---

① 据对冯文慈先生所写文章的统计、梳理，他应该总共写了四篇对老志诚先生表达敬意与怀念的文章，先后为《“仁者寿”——祝贺老志诚教授九十寿辰》，《中国音乐》2000年第3期；《序》（《老志诚传》，莽克荣著），中国文联出版社2004年版，第6—9页；《悼念老志诚先生》（2006年11月14日，未发表），《音乐周报》2006年12月1日发表其摘要为《送别老志诚》；《往事杂忆：老志诚先生百年诞辰纪念》（冯文慈口述，俞玉姿整理），《中国音乐》2012年第1期。由这些文章可知，冯文慈先生对于这位大学时代的老师、后来的同事加领导，是心存永久的感恩与敬重的。

亚算是美国钢琴专业顶尖的学校。洪达琳评论别人，她言语不多，但是也不客气；这个人这点儿好，她不说假话，不说非心里的话。但是她这个比较苛刻的评论也就点到为止，也不再多说。就包括对老志诚和其他的女教师，包括美国回来的声乐教师她也是这个态度。甚至包括有的人英语口语能力怎么样，好不好，她都说（评价）过。我问过她，我说某某女教师，她的英语会话能力怎么样？她眉头一皱，一摇头，不行！

陈：她待人属于尖酸刻薄型的吗？

冯：不是尖酸刻薄。她也不是到处给你去宣扬。像我这样，她也是因为是多年的至交了，我虽然比她年轻，但因为她丈夫的关系她从美国一回国，就落在了师大，要不然她就被中央院抢走了。她丈夫是个经济学家，叫吴承明[①]，不知道这个人现在还健在不？

俞：她丈夫是学部委员，知名的经济学家。

冯：她因此就在北京落户了。北京当时只有师大，那时候艺专好像已经并到中央院去了，我记不清了。她对老志诚，也就说弹得不怎么规范，需要表现的地方，有时候就表现得有点“海”吧——这都是我的语言，对她的话的理解。

陈：也就是说，他们是不同的出身——洪达琳是科班出身，学院范儿的；老志诚是北京师范学校毕业的，算是大专的，私人又向李树化学习，算是自学成才吧。

冯：我给你纠正一下，北京市立师范，不是大专，是中等师范。但是他在那儿毕业以后，就跟私人学了，不晓得是哪一位。

① 吴承明（1917—2011），中国当代经济学家、中国经济史专家。曾任中国社会科学院荣誉学部委员。

陈：但是他好像在那里读了五年。[①]

冯：这个我说不清楚了。但是还有一些知名的音乐教师，像曹试甘也是那里的。在我的印象当中，他是中等师范，还够不上大专。如果说读了五年的话，是不是有个什么特殊情况，我就不知道了。我问过他，我在天津上中学的时候——名人嘛，总容易被人们编成一些故事说来说去——我们上课的时候老师就说，老志诚怎么学钢琴用功，晚上去听音乐会还是上课，爬墙过去，回来的时候大门也关了，又爬墙回来。我亲自问了老志诚，我说有这个情况吗？他也乐，他说墙他不会爬，也爬不过去，但是踩着那个大门的门箍可以翻过来。

陈：您上学的时候老志诚的知名度就很高了？

俞：老志诚在新中国成立前、在北京的知名度是很高的，齐尔品来都是他参加（接待）的。

冯：我原来以为他很老了，其实不老。我是1926年生人，他是1911年，因为他正好赶到年关底下，也就大我十来岁。[②]

陈：他比您大了15岁。也就是说，在20世纪40年代的北京城，老志诚的知名度是很高的。

冯：对，这个原因在这儿。那个时候没有专职的钢琴演奏家、演出团体，当时这些都没有。各个大学有个什么活动，到哪儿去请人？就通过私人关系、认识，把老志诚请来了。因为那个时候好像都是情面上的事，有的人是不

---

① 据莽克荣先生著述中所载，老志诚先生1925年考入北京师范学校，先是就读三年的预科，随后升入只有较少部分预科生才能继续就读的两年制“艺术科”，并于1931年6月在学校礼堂举办了毕业钢琴独奏音乐会。详见莽克荣《老志诚传》，中国文联出版社2004年版，第13、45页。

② 老志诚先生出生于1911年1月29日(农历庚戌年腊月二十九日)，由于这月是“小建”(29天)，腊月二十九就是农历的除夕。见莽克荣《老志诚传》，中国文联出版社2004年版，第2页。

是给钱我都没有仔细问过，很可能都不是给钱的。因为那个时候老志诚作为一个教授，工资是很高的，他如果有200块钱的收入，就相当高了，他用不着指望人家给这个演出费。只是他能够有个场合，给他抒发，俗话说过瘾吧，他就满足了。

陈：那时候他的“出镜率”很高！

冯：他们也在北京饭店搞过三重奏，有一个是关子翔，好像是拉小提琴的；还有一个拉大提琴的，这名字我记不清了。

陈：举办的是音乐会还是沙龙性质的活动？

冯：纯粹的音乐会。卖票卖多少钱我都忘了，反正我也去了。我们第一次进北京饭店，那个老饭店，我的心情很紧张。因为那个饭店高级，我从来没进去过。你进那个门都要衣着整齐，穿的裤子、鞋子太破烂了不好意思。我们那时候是穷学生，哪有那么多钱？反正也都去了，坐在那儿听。那次演出的曲目有《火鸟》，当时是改编的，不晓得是谁改编的那个版本，那也不容易了，后来我们听的就是乐队演奏的斯特拉文斯基的作品。但这个是三重奏的，也搞成了一个《火鸟》，不知道怎么回事。那时候我们听也听不懂，听着怪里怪气的。当然，演出还有些别的曲目。

陈：老志诚先生一方面在高校教书，还有社会上的艺术活动也是不断的。

冯：对。等到我后来参加一些社会性的歌咏活动去请他，他也满口答应。比如说那是哪一年，有个助学运动，忘了我是毕业了还是没有毕业。

俞：我提醒你一下，第一次开“文代会”，有一次我看到节目单，结果他（冯）是作为北师大的学生上台报幕的。他记不得了，我也是在姚思源那里看到的。

陈：您和老志诚先生的接触，从1946年开始一共接触了多少年？

冯：从1946年一直到北艺师成立，就是1956年，有10年。

陈：他后来不还在北艺师工作吗？

冯：但跟我的接触就少了，当时实际上有点把他架空了。说到第一次“文代会”，1949年的夏天，大概7月、8月吧，那个节目单我还留着呢。当时因为也没那么多专业的服务人员。

俞：中央音乐学院在天津。

冯：在北京开呢，“文代会”开过以后就是音乐会，给大家演出。其中包括马思聪的提琴，王慕理给他伴奏。包括邝健廉（艺名“红线女”）的粤剧，还包括……反正都是名家。

陈：这是综合性的文艺晚会。老志诚也上去演奏钢琴了吗？是您在报幕吗？

冯：这个我倒记不清了。当时是我在报幕。

陈：那说明您的知名度也蛮高哦。不过，当时中央音乐学院应该还没有成立，因为那是1949年的夏天嘛。

俞：可能在南京还没有搬来。反正北京的北师大还是有些名气的。北师大是国立的，北平艺专好像当时带有一点贵族化了。

陈：当时您的嗓音不错，形象又不错，再有点知名度，所以全国“文代会”的演出就由您报幕了。

俞：那时候考虑什么人首先都是从政治的角度，他当时是师大的党员，学生会的理事。

冯：演出就在现在的首都电影院，那个时候叫“国民戏院”。

俞：开了两三天呢。

冯：后来到快结束了，有一天这个后台就紧张起来了，服务人员从哪来呢？最现成就是抓师大音乐系的。因为这些人（服务人员）你得懂啊，催场啊，（上个节目）完了没有，下一个是什么节目，怎么接，还得懂点业务，因此找到师大音乐系。师大音乐系，四年级一共就两人，一个我一个王冼平，她是个钢琴家，钢琴弹得很好的。另外还有下一班，也有喜欢声乐的，也有喜欢钢琴的，也有喜欢宗教的；再下一班，才是杨彼得那一班，知名的男低音。后台的后勤找我们这些人来，我就很容易被他们推出去报幕。那个时候也没有什么礼仪小姐这一套，我就是穿个裤头，袜子到膝盖还是脚脖子，我都忘了，反正非常非常随便。有一次就听说毛主席来了，来听音乐会了，还有当时的北京市委统战部部长李乐光也来了，我在台上还报告了这个事：李乐光的司机请你怎么样，车怎么调动哦。这些很细节的事我都还记得。我们这些人在这方面不会出错，这个节目完了，叫下面准备好，这个节目一下去，那个就上去，不至于出太大的乱子。那时候就开始知道，王慕理跟着马思聪伴奏，总是慢半拍。王慕理的节奏慢得跟不上，到了马思聪（演奏）激动起来的那个乐句，速度要快，王慕理总是差半拍，这“差半拍”是个习惯的说法，也不一定，但是马思聪还要她伴奏。

陈：您和老志诚先生从1946年到1956年接触得比较多，相处的关系还比较融洽？

俞：老先生是个老好人。他主要是搞表演艺术的，所以他们系里面的教学计划都是叫他的系秘书干的。

陈：也就是说老志诚是位表演家，他的行政能力有限，对此类工作也不太热心。

冯：老志诚是属于比较放达、浪漫的人，愿意空闲了遛遛公园，无忧无虑的。有一次学生请他一块去颐和园后山玩玩，还带着烤肉的工具一块儿去了。我们嚷着让老先生请吃烤羊肉，他很高兴。他不是那种很刻板的人。

陈：老先生作为一个教育家，您觉得对他有一个怎么样的评价？

冯：他作为一个教育家心地比较单纯，对学生的态度是不错的，但在教育的方法上没有什么深刻的修养。大体上是这样的。

俞：他一直到老都是来者不拒，求他的他都不拒绝，无论程度高、程度浅的，他都教。他教了许多小孩子。

冯：我都没想到老志诚到了晚年怎么给他写个回忆录、生平的人都没有，我觉得很奇怪。说明他培养的音乐专业这个系统的学生，能够、愿意动笔杆子的人实在是太少了。

俞：最后是莽克荣[①]写的老志诚的传记。

陈：老志诚先生在三四十年代也蹲过几次监狱，他没少遭罪。

冯：三次，他说过。我现在记不了太清，最严重的一次，他被弄到北大红楼的地下室，据他说夏天就蹲在地下室的闷罐里，在那里闷着，渴得没有办法，就是痰盂里刚换的水，大家都抢着喝，都残酷到那种地步。

陈：老先生是很有气节、正义感和热情的人。

冯：他自己没有参加地下党，他就是共产党的一个朋友。聂耳从北方到南方，找他伴奏，去清华演出。那个时候去清华演出，我估计也是一个比较“左”的行为。你想条件不成熟，聂耳就拿把小提琴，就上清华的台上演奏《国际歌》，你光演奏《国际歌》能起多大作用？老志诚给他伴奏，这是我记得比较清楚的一次，还有过两次。

---

① 莽克荣（1936—　），生于北京。1954年入读北京师范大学音乐系，1958年由北京艺术师范学院音乐系本科毕业，曾执教廊坊师范学校。

陈：那就是30年代中期的事情了，老志诚就有知名度了。

冯：不是中期，30年代我估计是初期，这个还可以看看他那个传记，大概是1931年、1932年的时候。[①]还有一个中间牵线人现在也去世了，就是李元庆。李元庆跟聂耳私交很好，跟老志诚也很好。我想我是听谁说的，记不清楚了，李元庆曾经动员老志诚去解放区，就在北平解放前，老志诚没去，但是他跟这些人维持了朋友关系，甚至于演出上的合作。李元庆是搞大提琴的，聂耳是小提琴，有过这样一些交往。就是“左联”开始成立的那个时候的事儿。

陈：老志诚先生也搞过一些创作，您在学校有弹过他的作品吗？

冯：他的《牧童之乐》[②]得了二等奖，他自己也很喜欢这个作品，但是他这个作品现代派的技巧融进去的太多，我始终没有听到这个作品怎么流传开来，被大家喜欢。

陈：起码在北师大音乐系里被大家弹的并不多？

冯：也就是音乐会演奏时弹一阵，什么场合弹一次，过去也就完了。

俞：他那个《秋兴》弹得多一点。

---

① 据莽克荣《老志诚传》所载，1932年9月，经李元庆引荐，老志诚与前来北平的聂耳相识，在随后的两个月里，两人多有接触并进行了数次钢琴、小提琴的合奏。1932年10月28日晚，老志诚、聂耳、李元庆共同参加了在清华园大礼堂举办的北平各高校抗日募捐活动的演出，由老志诚为聂耳的小提琴独奏《国际歌》做钢琴伴奏。详见《老志诚传》，第64—67页。

② 《牧童之乐》，老志诚先生创作于1932年的早期钢琴独奏作品。1934年在上海获得齐尔品举办的“征求中国风味钢琴曲”的二等奖，由齐尔品带到日本、美国等其他国家演奏，并于1935年将此曲与老志诚的另外一首作品《秋兴》一同在日本东京出版。详见姚思源《老志诚先生和他的音乐创作》，《人民音乐》2002年第2期。

冯：还有一个作品，他时常弹的叫《秋兴》[①]，这个作品比较朴实一点。

陈：他这两个作品都发表了，由齐尔品拿到海外发表了。那也就是说，《秋兴》比《牧童之乐》被弹奏的要多一些，《牧童之乐》只是获得了奖项。老先生还有其他比较成功的作品吗?

俞：他的作品多着呢，只不过这两个作品是比较出名的。

冯：我觉得，老志诚的功绩主要还是在20年代到30年代这个阶段，他对于普及西方古典音乐做出了贡献。因为这个工作毕竟需要由专人去做，不可能专门依靠唱片。

陈：也就是说，他的贡献主要是在这个方面。

冯：现在就是说不同的看法，在音乐界也没有经过讨论而形成共识。

陈：在专业的钢琴教育领域，老志诚也有一些局限。

冯：但是真正像洪达琳所期望的那样，或者至少跟她差不多的，也没几个人。就拿当时（北京）师范大学来说，也没几个人。当时有位香港来的女士，也不过如此，还有燕京培养出来的钢琴教师（均不过如此）。这个说到洪达琳的艺术思想，教学思想了。在我们生活的这个时代，时常强调世界观如何如何重要，世界观没有解决，你这个东西就弹不好。洪达琳作为美国茱莉亚培养出来的钢琴家，她的想法有跟我们类似的地方，但是她的路子不一样，我觉得这点儿很有意思。她就说，一位钢琴教师，或是性格比较柔弱，这样一种性格，或者他宗教信仰比较虔诚，洪达琳碰到偶然机会就讲，你看这个人弹贝多芬的《热情》《黎明》，你听，他出不来，她说不一定是技术不够，而是他的心思、世界观没法渗透到贝多芬的心里去。她

① 《秋兴》，由老志诚先生创作于1932年的钢琴独奏作品，属于他青年时代的早期创作，曾于1935年在日本东京出版。

这点讲的还是挺实在、很有道理的。

陈：就是说演奏者的文化根底很重要，有些并非是技术技巧没有达到，这体现了演奏者文化的差异。

冯：你要是了解一个作曲家，不管是当代的，还是几百年前的，你要想了解他，你还要理解他作品的精神，你得自己有相应的世界观、心理状态。这也就是我们通常讲的，演奏家也需要一个广泛的修养，没有这个修养，他演奏不好。演奏技巧，不光只是手指头如何灵活。

陈：洪达琳在艺术观念、教育理念上很有一些可取之处?

俞：他写过一篇纪念洪达琳的文章①。

陈：和您接触之前，我不了解洪达琳，但是听您对她的评价，觉得这个人才是否有些可惜了?

冯：你从我的文章上感觉到一些悲剧性色彩?

陈：就是感到挺可惜的，洪达琳没有发挥出优秀人才对于社会应有的作用。

冯：是这样的。她发病的时候，我就正跟她挨着坐在会议厅开会，她就坐在我的邻座，说着话就不说了，闭上眼睛了，我以为她累了。当时苏灵扬主持的会议，她就说赶快找校医来，校医来一翻眼皮一看，不行，赶快送医院，那时候送到积水潭（医院）去了，人都已经快有点没知觉了，昏过去了。她去了医院之后，那个时候还没有花钱请人去（做）护工、护理，我们这些年轻教师轮流去，都给她值班去了。当时那个情况又不好，也没有享受很好的待遇，后来慢慢地包括学校党委、党总支，也慢慢知道这个人的分量，后来就把她提拔到副系主任的位置，系主任是张肖虎。

---

① 冯文慈：《忆洪达琳先生二三事》，《人民音乐》1995年第4期。

陈：后来她就一病不起了？

冯：后来好了在家养着，上不了课了，中风了。我们去看她，腿一拐一拐的，说话还是说，但病了之后脾气也急，说话有点语无伦次，有点词不达意。她丈夫是个经济学家，家里有两女一男，男孩早夭，二十来岁就去世了。两个女孩，这个问题没问过她，她都没有培养她们弹钢琴，是不是因为她要求高，还是女孩没有这个愿望？

陈：这是您接触的（北师大）两位钢琴老师的情况。声乐老师的情况呢？沈湘先生在北师大任教的时间不长吧？

冯：他比我大六七岁，先头是兼课，后来是专任的。当时有几个年轻的教师，一个是他，一个是刘俊峰。刘俊峰原本是个中学老师，是燕京出来的，后来教合唱、教外国音乐史。还有一个唐正芳，是上海科班出身，教过作曲。新中国成立后他们三个人活跃了一阵子。

陈：沈湘是不是1947年才到的北平师院，1949年就去艺专了？

冯：这个年头我都说不清楚了。他教我就是在上三四年级的时候，大约1949年、1950年的时候。[①]以前声乐教师换来换去。我对他比较佩服的一点儿，就是他把我的声部给我定下来了。以前的声乐老师，有的人拼命把我往上拔，希望我成为一个男高音，因为我确实男高音那个领域声音也还比较好，但是男中音这个领域也比较好。沈湘经过测定，说你还应该是个男中音。但是，确定了（声部）我也没学出来。

陈：他教您声乐总共有多久呢？上课的方式是怎样的？

---

① 根据冯文慈先生写于2004年4月份的纪念文章，沈湘于1947年进入北平师范学院音乐系任教，随后不久冯文慈就转到沈湘门下学习。详见冯文慈《沈湘老师十年祭》，载《天津音乐学院学报》2004年第2期。

冯：那个时候教教停停、停停教教，主要是和平解放前那一段学生运动太多，停课也太多，但上课的方式和钢琴课的上法是一样的。

陈：您在大学四年里跟过的声乐老师可是不少，张权教过、莫桂新教过、沈湘教过……

冯：还有别人呢。其他人在这里念叨念叨，等于让你了解了解情况：有个叫霍尔瓦特夫人，她的丈夫是中东铁路俄方的负责人，她的女儿哲尔立教过我；还有短期的不说了。龚兰亭也教过我。我都数不过来了。其中我的印象比较深的还是沈湘，张权的印象也比较不错。但是张权没上几次课就出国了。

陈：张权在当时是北师大的正式老师吗？

冯：是正式的，她出国前是正式老师，只是时间不长。就是1946年我一入学就在她门下了，为什么会分配在她那里，可能觉得我声乐入学的水平不错。是不是她也听了，还是系里建议了，就归到她门下了。还没上几次课就教我唱《孔空》（练声曲），正式的曲子唱得不多，那时候正式的曲子也就是唱意大利的小歌，刚开始都是这样，比如先从《尼娜》唱起，《尼娜》就是音阶跨来跨去的，可以训练你声音的圆滑圆融，曲目不多。

陈：上课有一个学期吗？

冯：好像还没有一个学期，她就出国走了。

俞：她在重庆的时候演过歌剧，在国立音乐院时不就演歌剧了嘛。

陈：当时张权在声乐领域已经有相当的知名度了，那她1946年时在系里面的地位也还是比较高的？

冯：对，她后来被划了“右派”。你知道为什么吗？我这儿给你说说小掌故：当时我们国家第一次演《茶花女》，外国来的，很新鲜，大家都喜欢看。演《茶花女》的主角有三个人，一个张权；一个比她个子高的管林，这是老区来的，唱民歌出名的；还有一个比她矮一点的，方晓天。这三个人就轮流上场，今天我上明天她上，因此这个服装不可能做三套，就做一套，当时也是节约嘛。不晓得怎么着，把张权惹恼了。她觉得不合身，大概觉得裙子太长了，有一次上台一出场，把她绊了一下，也没有摔，她就生气了。这生气也包括了，连这么重要的演出你还舍不得多做条裙子，或者说没有准备好。反正张权这个人脾气也比较大。她这个时候已经回国了，这是1956年、1957年时候的事儿。[①]她是信奉天主教的，临去世的时候还嘱咐她的女儿在北新桥一直往北那个天主教堂举办的葬礼。她的丈夫莫桂新呢，据传闻死得很惨，不知道是否属实，有人甚至说是饿死的，这个是不是夸张了不知道。反正那个时候作为“右派”，都把他们打发到东北去了。不过，后来好像她又复出了。她在哈尔滨那儿，那个城市洋化洋气很重的，她一复出，很了不起，轰动了，很受欢迎的。莫桂新不晓得怎么回事，真是生活艰苦。莫桂新也教过我，他们都是上海（国立）音专迁到重庆的时候，在青木关上学的学生。

陈：当时的师资力量还是以国立音专出身的为主？

冯：这个不敢说，当时比较缺人是个事实。有的从国外回来，也说是声乐老师，可实际上洋修养也唱着，土修养也唱着，就是指发声吐字，有这样的。也还出现过这种情况：缺人怎么办？洪深那个时候想办法从香港请人，说这个女士不错，请来吧，请来结果一看，弄错包了、调包了，不晓得在哪个环节出了问题。师大钢琴老师、声乐老师，（在当时）也就有点凑合事儿。你像我们上学那个时候，正是风云激荡、人心惶惶的时候，我

---

① 对于此事，在当时由记者采访张权后以张权名义编写的文章《关于我》中也记录了这一事件：“关于服装问题，由于不合理的节约，使我在舞台上提心吊胆，以致跌跤，作为公演的剧目，做一条合适的裙子，该不算是浪费吧！？”原载《文艺报》1957年5月19日第7期，转引自张权声乐艺术研究编委会编《张权文集》，人民音乐出版社2015年版，第99—100页。

们自己（对专业）也不抱太大希望，也没有什么要成名成家了这样的想法。

陈：那么您上过一学年的中国音乐史，是由杨大钧先生代着教的？

冯：他没有讲多少东西。

陈：但是课是由他代的。另外，您对其他的老师还有一些什么样的印象？包括50年代早期的。

冯：新中国成立后我是1950年毕业的。当时（师资）也有一些规规矩矩科班（出身）的，像那个何其超，他是上海（国立）音专毕业的，教我们视唱练耳，那可真是一板一眼、规规矩矩的。他的儿子何振京，现在好像在中央院还是附中。这个人是个好人、本分人，但是有的时候也难免受点儿气。不知道为什么后来就调走了，调到内蒙古去了，可能在1951年的时候，我们还共事过，记不太准了。

陈：当时的北师大音乐系还有其他的乐器选修课吗？

冯：小提琴也有选修课，其他可能有管乐，黑管之类，就请清华音乐室的人来教课。当时那个情况，我用风云激荡、人心惶惶这些词儿来形容，你就理解了。

二、“音研所”编史及中国院初期时的同事

陈：上面是北师大、北艺师时候老师们的一些情况，后来您去“音研所”接触比较多的是吉联抗、李佺民、郭乃安他们？

冯：其他年轻的吴钊、刘东升，接触也不少。他们就陆续都进所了，吴钊南开

大学历史系毕业，1959年进来的，我当时已经临时借调过来了；刘东升[①]是哪一年，我倒记不太清了。

陈：您和李佺民先生的接触有没有一些印象比较深刻的事情?

冯：这个人的性格是很温和的，是你们河南人，他的领导工作从来不疾言厉色、训斥别人。

陈：他还是很不容易的，也说明他的领导管理能力还是不错的。

冯：他是在西北师院那边出来的，知道这个吧？

陈：我对他了解不多，只知道在音乐研究所的早期，李佺民做了很多的事情，受到大家的尊重，他做事也很低调。

冯：那个时候我们搞不清楚他们实际怎么分工，研究所的负责人有五个，杨光、何芸、郭乃安、李佺民，还有一个是谁？是不是李元庆呀？反正李佺民是当时的领导成员之一。

陈：这是50年代末的事？[②]

冯：年头说不太准，就知道至少支部委员会里面有他。也不晓得为什么，人说完就完了，得的肝病？

陈：接触也没有很多年，对李佺民的印象还不错。他在1959年编近现代音乐史时候的工作，起到怎样的作用?

---

① 刘东升（1940—　），中国音乐史学家，中国艺术研究院音乐研究所研究员。1961年8月进入“音研所”工作。

② 冯先生此处所指应该为20世纪70年代后期“音研所”管理层的构成。在1978年，时称“文化部文学艺术研究院音乐研究所”的负责人有六人：李元庆、杨光、何芸、周加洛、李佺民、郭乃安。详见《音乐研究所40年》，第82页。



冯文慈先生与“音研所”郭乃安先生（俞玉姿供图）

冯：他参加了，算在几编我都记不清楚了，总之他也参加具体的编史，当时没有闲人。他和汪毓和一块儿领导大的史组。各个编又有小的史组。那个时候的工作气氛很值得怀恋，大家关系比较好，这些年轻人谁也不是说我已经出类拔萃，成一家之言了，没有。自己也没有这个感觉，也不是这样看别人，大家相处都比较平等。

陈：这一批编史的人，应该说大家的年龄还是有一定差距的。

冯：相差不大，我还算比较大一点儿的，也就大两岁三岁。像我们组的王东路，作曲系的在读研究生，快读完了那时候；还有崔其焜，后来做了副院长，他比我稍微小一点儿；其他的马炬呀，也比我稍微小一点儿。

陈：总之，那个集体很让人留恋，大家相处得很不错。

冯：但是不知道为什么，研究所的成果（编写）出来了往往就放在那里，他们卡得紧不让出版，不晓得是哪一级不让出版。这个东西实际上已经在用了，大家上课都仗着这些资料呢，编选教材也仗着这些资料，为什么不让用呢？也不知道为什么。相反，我们在具体的单位，编起来、用起来倒没有那么多顾忌。

陈：在1973年之前，您与吉联抗先生的接触多吗？您对吉联抗有什么印象？

冯：我为此讲的会多一点儿哦。我始终对这个老人摸不清他的脾气是怎么回事，他倒是真正地贯彻——领导什么意图他就贯彻什么，比如说“儒法”，他也贯彻。

陈：这是1973年编写《中国音乐简史》的时候了。他是组长，会不会与他组长的身份有关？

冯：当然有关了。但是你贯彻什么，你自己心里是不是通了？不通了你也就在这儿贯彻。

陈：有管理职务在身的人，有的时候身不由己，或许他需要为授予他职位的机构或人去负责、去服务。在这个之前，您与吉联抗先生有接触吗？

冯：在1973年之前没有接触。

陈：1973年到1977年编史之后，您感觉对和吉联抗先生的接触有些什么值得一说的吗？

冯：就我知道的说说吧。我对吉联抗老先生心里总有一个疑团，不了解为什么，据说他在音协有点不得志、不得意，受批评，可究竟为什么呢？我也没有亲自问过他、没有打听过。就是说，（当时）我也看不出来他是不是在满腔热情地传达“儒法斗争”这条线来搞音乐简史，我也看不出来。反正他都是奉公传达，有什么指示就传达下来。我就觉得，对这个老先生真是不了解，他倒是按时来、按时走、按时开会、按时传达、按时督促工作，就是这样子的。

陈：也就是说他有很高的政治参与的热情？

冯：我看不出来，也就是等因奉此吧。有些什么事，布置下来了，既看不出政

治热情，也丝毫看不出他对上面的旨意有什么不满、抵抗？或者是不同意见、牢骚？我也看不出来。这样我就觉得这个工作，至少从我个人的脾气、水平来说，我不会是这样的。

陈：1977年编史之后和吉联抗的联系就少了？因为您此后就进入高校任教了，不属于一个系统了。

冯：联系少了。

陈：其他的一些人士，像中国院建院初期的关鹤童和您的接触是否很多？

冯：建院的时候多，后来就少了。关鹤童这个人是很正常的革命老干部，作风上、待人接物上都不失格。

陈：1964年中国院成立，关鹤童才调入工作。从这个时候开始，您和他的接触到什么时候截止呢？

冯：基本上到“文革”结束。其实在“文革”后期，就没有什么接触了。

陈：所以和关鹤童的接触主要在1964年到1966年之间，工作中的接触比较多，“文革”开始之后因为他就被打倒了。

冯：他倒不是说被打倒，他就是不主事了，也不出头露面了，但是实际上文化部还是支持他和马可。我为什么形成和他的这种关系呢，从教学上到后来搞点行政、系秘书什么的。我的一个最重要的原则就是：我不攀附，尽管我地位很低、很小，但是我不攀附大官。我对关鹤童也是这个态度，对叶茵就更不用说了。

陈：关鹤童原来是什么专业？

冯：他是市长。从专业上来说，延安原来有个有名的“五人团”：安波、马

可、刘炽、张鲁、关鹤童。这五个人里面，关鹤童名气相对比较小一点儿；张鲁、刘炽，马可更不用说了，名气比较大一点儿。他也是这个“五人团”里的——就模仿俄罗斯的“五人团”，这么来的。

陈：以您的接触了解，关鹤童还是很不错的一位业务副院长。

冯：因为他是作为一个市长还是副市长，调到北京来的。

陈：我觉得他原来可能是位副市长，这样讲求一个行政级别的对等调动。

冯：我说不清这个问题，我也没有仔细问过。从我开始跟他接触算起，这个人作为一个副院长，能够礼贤下士，不避讳自己东跑西跑，这儿谈话那谈话。他也是个“半聋子”，你知道吗？他跟我老伴儿说话两人“聋对聋”。他也得用助听器，她也得用，两个人得凑好了才能说话，要不然说不成话。建院后，安波很早就去世了，1965年暑假前就去世了，他这个社会活动《东方红》大歌舞等本来也很多；马可也是创作任务多，声誉也高，社会活动也多；就是建院的组织上、安排上这些事，多是由关鹤童来尽力的。

陈：也就是说，安波、马可作为先后的院长，他们社会活动很多，院里许多的具体工作，关鹤童做得更多一些。

冯：凭良心讲，“安、马、关”——当时习惯上都这么说——不管他们工作上有些什么缺点，叶茵这个人呀……从一建院开始，据我知道，她就对马可、关鹤童采取对立态度，一开始就这样。……

陈：安波、马可、关鹤童三个人之间的关系还是很好的？因为他们同时调进来工作，原来又都是延安“五人团”的，属于老战友，有着共同的语言、共同的理念。

冯：应该很好。关鹤童可能就是中学生（毕业）吧，十八九岁、二十来岁就奔延安了，经过了短期的训练；抗战胜利，到东北搞土改，他就跟着去了；



1985年夏，中国音乐学院30年以上教龄的人员集会时合影（俞玉姿供图）

随后在吉林那里落户，又当了副市长；然后得到这个机会，调北京来了。这个我觉得也很正常。

陈：关鹤童后来的结局是怎样的？

冯："文化大革命"结束了，这时候跟我们的关系好像有一点尴尬。我们原来关系不错，我作为他的秘书，同住一个楼，他从一单元的楼下，时常跑到三单元的四层到我们家来，谈这谈那，了解情况，布置工作，挺能够折腰的。后来，在"文化大革命"当中，不就是有"保叶""反叶"两大派吗……因为我当时就是政治上的"老油条"了，不愿意担这个风险。我不攀附一个人，我也不轻易地死打一个人。……

陈：这个叶茵今天还健在吗？

冯：已经去世了。她好像是陕北公学出来的？我忘了，还是陕北什么女大？我听说过，但是忘了。她是广西的，从广西奔延安的。

三、在中国音乐史学会成立初期的所历所感

陈：这些是中国院建院早期的您所接触的一些事情。那么，在改革开放之前国内像样的学术研讨活动很少，像80年代中国音乐史学会建立时的情况，您有些什么了解？

冯：就我了解的说说吧。中国音乐史学会是1985年成立的，包括古代史、近现代（音乐）史。地点在南京、扬州两个地方，在南京开会，然后又到扬州游览，花了点时间。筹备这个会，赵后起花了精力。当时各种组织活动都是要有预设的名单，当时预设的名单就是：吉联抗会长；副会长是四个人，蓝玉崧、夏野、黄翔鹏、汪毓和。这就包括了南北重要音乐院校，也包括古代史、近现代（音乐）史。赵沨这个人作风还是比较民主的，等到选举的时候，这个名单呢大家也都知道，大概先选的理事，由理事选会长和副会长；选出会长、副会长这个名单，究竟谁谁谁多少票，我也不知道，会上也没公布，可能有两个人的票比较多，那就是我和陈聆群。所以，赵沨当时是代表音协来主持这个会，就要产生这个中国音乐史学会了，所以他就发话了，等于代表音协领导机关，那就是说，会长还是由吉联抗老人担任，下面的副会长蓝玉崧、夏野、黄翔鹏、汪毓和这四个。等到（公布）这个选举的结果呢，是我跟陈聆群的票也比较多，究竟多到哪儿去不知道，都在领导那里，这样赵沨就发话了，说那就再添两个副会长吧。就这么样，把我和陈聆群添进去了。这添进去呢，在我来说有一个道理，赵沨就是考虑没有中国院的人，蓝玉崧是中央院的，上海院的夏野，北京的研究机关是黄翔鹏，然后中央院的又是汪毓和，没有中国院的人。那就建议把我添上，然后近现代的人没有（较少），他就说再添一个陈聆群。赵沨这个人有领导才干，必要的时候他也肯说话、肯担责任。他这么说话没有引起任何的非议，就一致同意。所以，六个（副）会长是这么出来的。

陈：后来，孙继南先生所在的高师的音乐史学会是合并过来的吗？

冯：对，合并过来好像就在（史学会）刚成立不久。我记得好像是在郑州开



1985年10月，冯文慈先生在中国音乐史学会成立期间与同人游览徐园
（左起：冯文慈、赵后起、夏野、周畅。俞玉姿供图）

会，可能是在郑州。

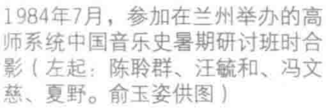
陈：刚开始成立的是专业院校的音乐史学会？

冯：都是专业院校的教师，没有其他方面的。

陈：其实同时还有一个高师系统的中国音乐史学会？

冯：对，后来因为我们这个史学会成立了，那个史学会的头儿孙继南，另外他们山东人很团结合作，对他支持最有力的就是刘再生。他们两人互相支持，所以他们就过来吧，他们希望合并到这个地方来，就是在中国音乐史学会成立以后，我记不清多久了，报道上会有明确的日期。合并进来之后，机构扩大了，副会长也增加了。当时，我记得副会长孙继南、刘再生，可能还有王玉成——他是我上一班的同学，也算老资格了，1949年就师大音乐系毕业，他也算是一个副会长，我这记得可能还不全，大家也认





1984年7月，参加在兰州举办的高师系统中国音乐史暑期研讨班时合影（左起：陈聆群、汪毓和、冯文慈、夏野。俞玉姿供图）



1997年3月，在首都师范大学参加中国音乐史学会理事会议时合影（前排左起：刘再生、吴钊、汪毓和、乔建中、赵沨、冯文慈、孙继南、陈应时。俞玉姿供图）

可了。具体的名单要以史学会的记录为准[①]。

陈：等于是高师的史学会合并进来，形成了现有的学会框架。就等于是1985年专业院校史学会成立后，两者很快就合并了。

冯：是的。1989年的时候，吉联抗去世了，这个时候学会曾经出现过动荡，在太舟坞就是北京郊区那里开过一次会。……1990年的时候就出现了危机，汪毓和在太舟坞策划了投票选举，因为吉联抗去世了，投票选举新会长。……后来这个事简直骑虎难下了，最后把音协的书记处书记冯光钰惊动了，冯光钰就把音协领导大概也惊动了，最后把赵沨惊动了。赵沨自告奋勇来当下一届的会长，那就太好了，问题都解决了。为了这个事，就是

① 此处冯先生的记忆存误。据中国音乐史学会网站（www.zgyysxw.com）“机构设置”栏所列，两个学会合并的初期，高师系统仅有孙继南先生被推举为副会长，至1992年刘再生先生又被推选为副会长。

在太舟坞的食堂里还开了一个相当规模的会，赵沨也发了言，我也发了言，汪毓和也发了言。一个精神就是说，咱们这个搞专业的，业务上的组织，还是秉以公心，应该尽量把它（中国音乐史学会）搞好，不要为自己的私心打算盘……



1997年3月，参加中国音乐史学会理事会议时合影（左起：汪毓和、戴嘉枋、修海林、冯文慈、孙继南、陈应时、刘再生。俞玉姿供图）

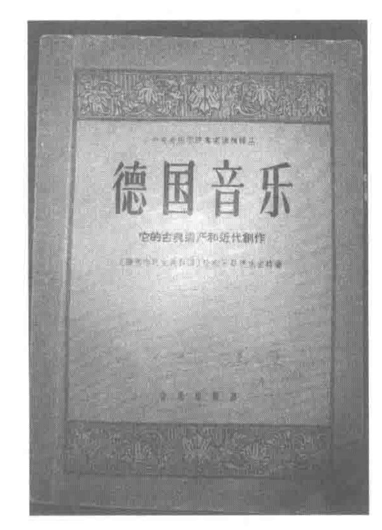
陈：这是1990年时候的事儿。在此就不再选举了，赵沨作为音协的副主席直接兼任了史学会的会长。[①]

冯：大家也同意。因为赵沨也比较能服人，他早年搞群众运动的时候，也写过一些中国音乐史的小册子，有过这方面的著作，但是毕竟他有这个勇气才能出来。一直到2000年，这不就是十年了吗。我怎么当上会长了？处在这种形势，特别是跟汪毓和的关系，我也很尴尬，因为汪毓和比我小三岁，从地位来说，我是中国院，他是中央院，他是优势，我是劣势。在“文革”以前，多年以来他对我比较照顾的——有个什么学术会议，我当时是在北艺师，这个系统好像跟中央院搭边远一点，他那儿是直接的，而且他对（音乐界）领导层比较熟悉——他对我个人，用一个旧的成语可以说是有“知遇之恩”的。

① 对于此次选举风波，刘再生先生曾著文述及。见刘再生《音乐社会活动家之人格魅力——忆赵沨担任中国音乐史学会会长之始末》，《音乐研究》2014年第3期。

陈：主要是指的50年代他拉您编写《中国近现代音乐史纲要》吗?

冯：不只是这样，还包括《德国音乐》。德国专家在武汉讲学完了，他一个是看上谭冰若了，他（汪）这个人有组织才能，会选才，谭冰若是有水平的，他把谭冰若选来了，选到北京来了。北京这儿他就选上了我。其实讲老实话，我当时对西方音乐也好、（中国）近现代音乐也好，还是比较虚心的。“德国音乐”有讲稿在那儿，有听课笔记在那儿，有谭冰若和我两个笔杆子也比较好使唤，汪毓和当然他本人也是笔杆子。谭冰若来到北京了，没有落脚，中央院当时还在天津，那就在北师大落脚，我当时在师大里面住，在和平门那个时候。那就是谭冰若、我、他三个人分头把这个《德国音乐》的稿子整理出来。我先挑的，我说咱谦虚点，我就挑了最普及性的就是维也纳乐派最常见的几个作曲家，包括海顿、莫扎特、贝多芬，早期的；汪毓和第二个挑，浪漫乐派的，就是贝多芬以后，舒伯特以后什么韦伯这些人。然后我们一笑，就把一头一尾，两头最难的给了谭冰若了。谭冰若这个人还是蛮好的，他留学日本，就是因为过去有点社会关系上的问题，好像得不到重用，这个时候还是承担了这些任务。我们三个人把这个《德国音乐》整理出来了。[1]整理出来，一个对社会有点贡献，另外自己也可以拿点稿费。那个时候我记得，第一次拿稿费，好像拿到300块钱吧。



冯先生自存的《德国音乐》一书

陈：《德国音乐》是您第一本整理、出版的书?

冯：对，这在年头上来说，（共和国）建国以后也是比较早的。再往以前，都是那

① 由汪毓和（兼策划）、冯文慈（兼统修、执笔“后记”）、谭冰若一同参与整理的［东德］哥德施密特在华讲稿（马卫之翻译）和听课笔记的编写稿，以《德国音乐——它的古典遗产和近代创作》（中央音乐学院专家讲稿译丛之一）为书名，由音乐出版社1959年8月出版。

几个，巴赫及古典乐派、贝多芬及浪漫乐派，都是那几个本子，没有这种本子（形式）的。这种本子这时候常见的就是苏联的，翻译过来的，逐渐就多了；德国翻译过来的也开始多了。

陈：史学会到了2000年，您就接了一届，干到2004年？

冯：就说点感想吧。我也没有想怎么去争取史学会的头把交椅，也没想争取，但是到吉联抗去世了，赵沨也病重了——2000年10月在山西太原开会时，赵沨心脏衰竭已经比较厉害了，走路得人扶着，他夫人陪着他一起去了。这时候，我觉得一个关键的问题，就是他指定不指定汪毓和来担任这个会长。……

陈：就是说，2000年的时候，赵沨先生的意见很明确，您需要出来做这个会长。

冯：他为什么会看上我呢？我猜想，一个是1999年我发表了三篇批评杨荫浏的文章，还有批评黄翔鹏的文章。这都是人家约稿的，当时《音乐研究》的主要负责人是不是赵沨？我记不清了。当时我产生的直接的想法：我写的批评杨荫浏的三篇、批评黄翔鹏的一篇文章，至少是没有惹起赵沨的反感；假如他很不同意，就不会考虑让我来做这个会长。从这点来说，至少我的大的路子没有走错，杨荫浏为什么不能批评？当时音乐界有些议论纷纷，就觉得冯文慈怎么得了。

陈：总之，赵沨先生的意见就是您应该出来做这个会长。

访者按语：

大家都说中国近现代音乐史难治，其中的“难点”当然主要是指对音乐史事、史家的评判容易涉及“敏感”政治领地；另外，被视为“难治”的原因恐怕就是此段历史将涉及方方面面鲜活的人物，这将难以使史家客

观面对。其实，由另一角度来看，对于鲜活的当代人物，或许也恰恰因为这些鲜活的“历史”人物，方使得历史学充满了人文气息、充满了富于普通生活气息的人情味。

对于访者安排于最后一次的访谈主题，也想以这样富于生活气息的人情味话题，为此系列访谈录做出一个轻松的结尾。但事实并非完全如同所愿，处于各个历史时期的音乐人物，除了自身性格、为人处世的自然特点之外，更杂糅了时代的特色，使轻松的话题中往往引出令访者不安的“信息”。因此，本章之中虽然一如既往地遵循“如实”记述的初衷，但在某些较少涉及直接的“音乐问题”的史事时只能做出一定节略，而对于节略稍甚之处则明确以省略号示之，也算是访者“如实”态度的一种体现吧。



1992年11月，中国音乐史学会年会期间在扬州瘦西湖合影（左起：俞玉姿、冯文慈、赵沨、赵后起。俞玉姿供图）

第九章

如何成了“畏友”

采访时间：2015年5月4日、5月14日、6月26日15:00—18:20

访者导语：凭着对王光祈、杨荫浏、黄翔鹏等学术名家的治学以及对于因文化交流而起的对学术思潮的评价，将冯文慈先生称之为“音乐批评家”是丝毫不为过的。甚至一些不甚了解冯文慈其人的朋友，通过近些年来发生在音乐学术媒体的批评、反批评文本，而熟知了先生的为人为学之风范。当然，也有不少的人士会感到纳闷，他们主要好奇于在当今社会一片“你好、我好、大家好”的“和谐”氛围中，“冯式”批评秉持着怎样的观念、设想乃至行为的初衷？访者虽对此已有所领悟，但为着由当事者自己来系统阐述此中缘由，便仍以读者“代言人”的身份对此做了较长时间的专题访谈。

一、朋友间的交往及“和而不同”

陈：在中国传统文化中，“诤友”“畏友”的称法由来已久，很想听听您对这些词汇词意的看法？

冯：对我来说，这些词都是黄翔鹏送给我的。最先可能是通信，他在信里头提到这些个词，我觉得这个词应该是对友谊很高的一个评价。[1]其实，一般

① 黄翔鹏先生在1983年10月10日回复冯文慈的信函中提及“我希望你能够成为我的长远的畏友，一个真正可以无碍的、交换心里话的同志”。见《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社2005年版，第306—308页。

的朋友或者学术上的朋友，只要没有顾虑，都可以做到这点。“畏友”听起来有点可怕，但我觉得和黄翔鹏的友谊，彼此还算不错；两个人的性格不太一样，但学术领域相近。好像中间有一段时间，中国院和中央院一度是不分的，研究所有意把我调过去，我自己从来不活动这些事，因为我觉得没有必要。

陈：您说中央院和中国院有一度不分，是不是指的“文革”后期至高考刚恢复招生，当时中国院还没恢复，在那个阶段吗？您指的在研究所工作时期是不是在1973年到1977年借调的时期？

冯：对，从1973年开始，中国院就并入中央院，1981年恢复建院后才又撤出来。在研究所的工作时间，正如你所说的就在那几年。他们觉得人手不够，我也曾两度到那里工作。一度是1959年，不到一年，八个月的时间；另一度是1973年9月开始，跟他们一样就在那儿上班了。他们觉得我这个人也可以，也有点用处，我觉得跟在学校也一样。我时常有这个“戒心”，研究所的人可以专设自己的一个领域，可以搞得很专很精；学校没有这个条件，但当初就是这样走过来的，大概我就算个“万能胶”。我从上中学，就从老师那里听来了，“文人相轻，自古皆然”，有时候派系斗争，彼此不说话。我觉得新时期的学术朋友不应该是这样的，学术分歧不应该影响相处。从我和黄翔鹏来说，他给我的这个称呼最初可能是在信里面提到，这个信在我的文集里有附录，我对他的评论其实主要就一篇[①]。我发觉在研究所也有人对他有意见，加上“文革”的后续影响、中间的闹派系，但我跟两派人都处得很好，觉得跟他可以相处，也可以展开批评，因此形成了“畏友”“诤友”这样的称谓关系。我对他有一个最大的不了解，他在世的时候我们也没有深入交谈过：他原本是金陵大学物理系的，后来因为音乐学院没有党员——那时候的地下党，就让他离开物理系进入了南京的（国立）音乐院，他自己也爱好音乐，就去了。中学他是在南京上的，不知道是什么样的一个中学。我是一辈子都很感谢我的中学老师，因为对传统文化的了解以及根基就是中学老师给我打的基础，不管当时怎

① 冯文慈：《评黄翔鹏“‘九歌’是九声音列”说》，《中央音乐学院学报》1999年第2期。

么年轻，毕业的时候才18岁，中学老师的国文都是很优秀的，对我起了很重要的作用。我就有点奇怪，他的传统文化以及国学基础怎会是这样？出乎我的意料，我没有深问过。我是在天津上的中小学，他是在南京，那是六朝古都，文化底蕴比天津要强。我自己感觉物理、科技带给他的好处，弥补不了他在人文学科的不足，当然我们没有就此交流过。是不是他的浪漫情愫太多了？这时常出乎我的意料。他后来身体也太坏了，我也没有深问。

说起我对黄翔鹏的看法，《书经》上有一句“戛击鸣球”，所谓“鸣球”就是一个响亮的磬、玉石、石头或者怎样（类似的东西），总而言之我主张（对它的解读）不能离谱。咱们既然学古典文化，你就得尊重古代文化，有一阵子出现了一种说法，说“鸣球”就是指陶响球，好像是指在哪儿出土了一种陶制的响球，球里头有一些沙子、小石头，可以摇一摇发响。他就直接把“鸣球”跟摇响器联系起来了。其中一个关键字，就是“球”字，这个“球”在古代指的是石头、玉，都没有问题。你不能把这个“球”理解成一个陶球。球运用在足球、篮球、排球等今天这些概念，应该是在清末才发生的。我一度想写一篇文章，说说这个问题，但这说清楚还真不容易。“球”不是宋代的，宋代用的是“毬”字，清末文字为了

冯文慈先生为自己的著述随附“勘误表”是久已养成的习惯

适应新需要，用了这个“球”。我曾经专门讲过这个问题，翻了《新华字典》，现今带斜玉旁的字，大多与玉、石头有关，不是指踢球的“球”。读一点儿古代文献，这些应该都知道。

陈：面对古代文献，更多的是需要静下心来，不能急于判定；对字义的训释、考证更需要谨慎。

冯：我就认为黄翔鹏在这方面太随便了。他讲过他的想法，说：“我不怕犯错，我提十个新说，哪怕对了两个三个，我也很满足。”我们讨论过这个问题，这个方面（观念）我不能同意。我是他的“诤友”“畏友”，跟他也一直保持着良好的友谊，但也保持各自的意见。我始终有一个问题没有问过他：我就有点奇怪，南京也是人文荟萃的地方，他中学的语文是怎么上的呢？他比我只小一岁，怎么传统文化接受得那么少呢？“戛击鸣球”这个事件的根源是否在他那儿，我不敢确定，提出过这个怀疑，好像我还问过方建军。还有他对文献的断句，有些欠妥。比如有一个古书十六字“昔彼九冥，是与帝《辩》”，把《辩》这个作品给了帝，帝就是夏启：“同



访者于2015年获赠冯著及依然随附的“冯制勘误表”

宫之序，是为《九歌》”，就是作为一个宫的两个序就像两个偏房，还有一个《九歌》。这个应该是这样来断句的，从当时的文字风格看是没有问题的。读过一点古书，不要说学过古代文法，你没有学过也可以断，我们学古文打基础没有学过什么文法，都是凭直觉，你读多了自然就通，不容易错。他怎么会变成这样呢？他把同宫系统的顺序重新解释了，于是发生了同宫系统转调，他推到夏代去了，认为夏禹的后人夏启那时候就懂得同宫系统转调了，怎么会这样呢？我真是不理解。但是有一阵在我们音乐学界，大家认为只要是黄翔鹏说的，就是公理；只要是他说的，就能发展、演绎。这不是太危险了吗？

陈：学术界会有一些类似这样的造神、崇圣现象，有一些很受大家尊敬的先生、前辈，大家就会把他们的观点认为是学术公理一样来对待。

冯：黄翔鹏不但在内地很受重视，他在（中国）台湾地区、日本方面也很受重视，日本还把小泉文夫奖授给他了。[①]一个人一成名，各种荣誉在所难免。我作为他的朋友，实在为他担心。

陈：您的学术批评比较多地体现在对黄翔鹏和杨荫浏先生的批评上，大家对您学术批评精神的认识主要从这里而来。您可以先聊一聊和黄翔鹏先生过去的交往。

冯：这个说来话长。我们50年代就认识了，当时中央院还在天津，他们来北京招生。他先是在中央院附中，后来到（大学部）本科音乐学系，我们认识那时他还是附中教务主任，就这样认识了。我外出进修的年头很长，1956到1958年在中央院进修，当时中央院还在天津。跟黄翔鹏比较深的交往是1959年3月到10月份，这八个月期间。那时在“十间房”的研究所，这期

① 小泉文夫（Koizumi Fumio，1927—1983），日本著名民族音乐学家。东京艺术大学教授，曾担任美国卫斯理大学（Wesleyan University）客座教授。小泉文夫奖是其遗孀为纪念小泉文夫一生对民族音乐学界的贡献于1989年设立并开始颁发的，我国音乐学家黄翔鹏（1995，第7届）、沈洽（2010，第22届）、陈应时（2014，第26届）先后获得此项荣誉。

间交往比较多，那个时候他长期处在一个受审查的境况。他可能有点什么"历史问题"，究竟是什么问题我们没有深入地谈过，因为过去这些问题也不便多谈。1973年9月3号我（再次）到研究所报到，他还没来，他是研究所本所的人怎么会来这么晚？据说可能就是这个原因。1959年那个阶段，做近现代（音乐）史编写工作，他是负责"一编"的编长，我是负责"二编"的编长。他是做"五四"以前的这个阶段，我是"五四"到抗战的这个阶段（应该是1919—1927年），真正总负责的是李佺民跟汪毓和。当时简称"一编"，就是一个编一个小屋，一个小屋住三个人。他因为对这段搞得比较多，史料也比较熟，加上这个阶段也长，积累材料也多，所以让他做了"编长"。这个阶段我们的交往比较多，因为经常一块儿开会，各编单独活动受制于大组，五个编一共不到20人。这些方面的情况，研究所有整理过资料，孙幼兰她应该都有记录——这些开会的记录，我相信研究所都有保存。这段结束了，研究所就在全国范围内，了解了若干他们认为可以重用的人才，我就是因为在北京，更容易被物色。作为我的一个长处，我觉得年岁稍大，再怎么说（所从事的专业）一直还是靠近历史（学科），一直也在理论组。其他人可能是大本刚刚毕业，有的是从事其他专业了，各不相同。所以可能看我一般在为人、学术方面也还比较持重，不瞎说，不知道的宁可不说也不乱说。可能是这个原因，所以后来搞古代史（编写《中国音乐简史》）也把我调去了。

陈：在1959年编史结束到1973年间，您与黄翔鹏先生在生活上、学术上是一种什么样的交往情况？

冯：因为有1959年这段时期的交往，后来与研究所也都有联系。除了一个"供审稿"（1961年），黄翔鹏写的（文论）都惦记着给我们发，或者特别重要的会也召集我们去了，他可能就是因为所谓的"历史问题"，那个时候（上级）考虑所长（职位）考虑不到他。当时（研究所）的支部书记是杨光，（领导）核心就是杨光、何芸、李佺民、郭乃安这几个人，黄翔鹏（职位）可能还要低一个层次。传达重要的精神和决议时常是郭乃安、李佺民，但是研究所党支部负责的是杨光，所长业务方面负责的是李佺民、李元庆。最初杨荫浏、李元庆都是副所长，所长空缺，业务领导方面更多

的是郭乃安、李佺民，特别是后者直接参与了编写大组。

陈：60年代有没有和黄翔鹏在工作之余的私人交往？

冯：这个时候交往比过去多了，关系处得还不错，我对他的印象和认识有发展。他搞学问比较扎实，特别是作为近现代“一编”很为难，这个阶段（历时）长，思潮很复杂。讲老实话，我在这个阶段对他学术上的印象比后来好，个人的交往也比较多。讲个生活的小事，有一阵我们冯丹上小学怎么办呢？当时俞玉姿也调来参加（音乐史）近代部分的编写工作。因此，有一度我们就在研究所临时要了一间房子，一家子就住在那里，冯丹就在附近上学，还在黄翔鹏家练琴，借用他的琴，关系处得挺好。跟黄翔鹏也就逐步地了解得更深一些。

陈：您说的这些应该是70年代中期的事了，也就是您第二次被借调到研究所的时期。

冯：刚才说到我后来对他学术上的看法有改变，我有一个分析，当然自己觉得也不是很有把握，黄翔鹏说自己：我这个时候，有时“胡说八道”——他文字上落实的就这样写。我在想，这是为什么呢？为什么提及夏代就有同宫系统转调了？我就分析他是不是有这样一个心理：他身体不好，虽比我小一岁，但身体比我差得多，又抽烟，天生弱不禁风、气喘，他有一种在学术上急躁的心理，他有什么想法就要赶快说、赶快写。我以前没有这种心理（认识），一直到七十多岁“择评”杨荫浏的时候才有点这样的心理——我应该赶快写，再不写免得没人知道——至于是非，任由后人去评价吧。

陈：您对黄翔鹏学术上评价的转变会不会和专业方向以及年龄的变化有关？

冯：他曾经跟我说过，乐律学还有那么多问题没搞清楚，不搞清楚我绝不写音乐史，这是我曾经问他时他给我的答案。可是后来他就变化了，“音乐史”就成了，而且拿到台湾去讲。我对他在日本获小泉文夫奖，台湾的



1992年7月，乐律学史课题组会议之后合影（左起：黄翔鹏、冯文慈、何昌林。俞玉姿供图）

"汉唐乐府"对他崇拜有加，一般人对此乐见其成，因为我们大陆学者受到尊重，还获得了日本重要的奖项。讲老实话，作为他的朋友，我对他还是有些担心的，当然到现在我都不知道他那本《中国音乐史》（书名为《中国古代音乐史：分期研究及有关新材料、新问题》）有没有"捅娄子"，我至今没有仔细翻过。到日本，当然，他如果真有这个成就，人家看得都对，这是好事；但我作为朋友会担心，怕他捅出什么"娄子"，国际上也崇拜名人，将来如果出了什么问题，影响可能不好。

陈：黄翔鹏先生原来是近现代音乐史专业，但是后来大家对他的认识，都只知道他是搞古代音乐史兼传统音乐领域，是何种原因促使他转变了专业方向？

冯：这个我说不太清楚，他原来在中央院作曲系毕业[①]。他是位老党员，在南京时就是地下党员。他当时跟我说过黄祖禧、吴祖强，他说吴祖强是他们支部的小弟弟，那个时候是他负责支部，黄祖禧（后来担任过中央音乐学院

① 黄翔鹏先生于1947年自金陵大学物理系肄业后，入读南京国立音乐院作曲系，随着新的中央音乐学院的成立而到达天津，并于1951年毕业自天津的中央音乐学院理论作曲系。

作曲系支部书记）也在他的支部内。[①]1973年调我过去（研究所），我一报到就和郭乃安说，让我搞资料吧，古代史没什么基础，从资料搞起吧。他说大家都一样，一块儿来吧，所以我也就没再推辞。在此之前，我知道的首先在乐律学方面黄翔鹏是往古代走了，他最初是从乐律学这个角度过去的，因为不往古代走，他弄不清楚，当时我也很佩服他。研究所跟学校不一样，（学校）有什么学生上什么课，不行也上，准备不够凑合着上，特别像北艺这样还是比地方院校好一点，人力也多一些，实际上也是这样。他正式从什么时候开始转的，我还真是说不清楚。

陈：大家对黄翔鹏先生在古代史领域里比较早的认识就是1977年、1978年和吕骥等人去晋陕豫甘几个省做文物普查，主要是编钟、编磬、埙等乐器。后来写了相应的文章，引起了大家的重视。说明那个时候他已经主要从事古代音乐的研究方向了。

冯：是的。吕骥对他也比较重视，认为他是个人才。插一小掌故，纪念黄翔鹏70岁诞辰在研究所（新源里）开会，吕老先生也去了，去得晚一点，一发言四座震惊，他说“一钟双音”是他发现的。下面的冯洁轩就坐不住了：谁先写出来有分量的文章就认定是谁的。他（冯洁轩）的意思，这个功绩是黄翔鹏的，是他最初写出来的（文章）。[②]黄翔鹏跟我发过点牢骚，说他写这个文章如何受到阻力、如何难。《音乐论丛》第一辑出了前一半，

---

① 据1949年5月上旬随解放大军接管南京国立音乐院的军事联络员蒋向红的记述，当时音乐院的中共地下党支部书记是尚在求学的黄翔鹏，支委是学生党员李佺民，学生会主席是身为党员身份的吴祖强，另提及了学生党员黄祖禧。详见蒋向红《新时代的乐章——接管原国立音乐院》，《中央音乐学院史》（1989—1999），中央音乐学院2000年印刷；原载《南京党史资料》第24—26期《纪念南京解放40周年专辑》。

② 对于“一钟双音”现象首先被发现的荣誉归属，在音乐界、文博界有着一些不同的“说法”。在黄翔鹏先生辞世十周年之际，冯洁轩先生曾著专文阐述自己的观点，可作为深入了解此事、把握此事的重要文献。详见冯洁轩《纪念黄翔鹏先生发现一钟双音三十周年》，《音乐艺术》2007年第4期；又以《纪念黄翔鹏发现一钟双音30周年》之名转载于《中国音乐学》2008年第2期。

第二辑没音讯了，然后又跳到第三辑（刊载）。[①]他的意思就是有人挡着。我也不便乱猜，可能就是出版社和研究所，他说的为难还涉及杨荫浏不承认（这些观点）的问题。

陈：1973年您进研究所之后，与黄翔鹏在生活、学术上的交往更多了。您对他原来在近现代（音乐史）领域的研究还是给予了肯定的，那么对于他从事古代音乐史研究之后一些学术上的看法，是否有不同的认识？或者认为他在晚年的治学稍微浮躁了些吗？

冯：可以说他有些言论令我震惊，（说这些话的）具体年头我记不准了。最初让我震惊的就是，他认为夏代有了同宫系统转调。我这个人没有记日记的习惯，倒是开会都有记录本——这里插一句，我的记录本都保存得挺好；你将来如果有需要，我保证对你完全开放，但是不能保证都能得到及时的解释，笔记记得比较简要。他的说法让我震惊，怎么能说出这样的话来呢？夏代的音乐（具备同宫系统转调）有何根据？问题主要是那个断句，主要依据一个古代哲学资料，材料大概是魏晋时期的，不是一个完整的材料，对于古代文学文字稍微有些经验的，都不会断句断错。我也就是凭着中学老师给我打的基础，我不会乱来。这个事情我真着急，正好碰上在西安开一个学术讨论会，我就不指名把这个事披露了，当时有一个搞宋词的施议对，在座的还有李纯一，认为我们搞古代史、音乐学的有这样断句不对，当场就得到了两位的肯定。当然我也有信心，觉得我的断句一定是对的。我这是第一次在公开场合指出了黄翔鹏的不足。[②]

陈：这些原因会不会与1978年、1980年发表相关文章，引起比较好的评价，加之后来又验证了“一钟双音”的存在，在学术上得到了学界的肯定后信心倍增有关？

---

① 黄翔鹏：《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》，《音乐论丛》（第一、三辑），人民音乐出版社1978年、1980年版。

② 经查考，此次会议是指1985年11月在陕西西安举办的“陕西省民族音乐学术交流会”。



1992年7月，乐律学史课题组留影（俞玉姿供图）

冯：这有一个客观的原因，就是当时他所见到的材料，断句就是他的根据，我们俩通信上提到这个事，他说不是他自作聪明，而是他看见的（郭沫若）原文就是这样的。我说，这个是郭沫若的笔误，或者是排版错误，原文不会是这样的。为了这个事，郭树群还替我翻了郭沫若新版的全集，他来信告诉我，说我说的是对的，新版已经改正了。这个你不能相信版面，有点儿古代文字基础的人，你自己应该有一定的判断能力，魏晋南北朝骈句、对偶是很平常的。

陈：是不是从这一次的认识开始，您和黄翔鹏间的“诤友”“畏友”关系就由此形成了？

冯：我认为不是，因为我说的这个他始终不相信，他说郭沫若就是这样断的，著作上就是这样断的。我就说我不信，在我们的通信上有，你可以看看，所以我感到很震惊。[①]

① 可以参看冯文慈《和翔鹏同志学术交往的一段回忆》，《中国音乐史学的回顾与反思：冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社2005年版，第298—308页；黄翔鹏《溯流探源——中国传统音乐研究》“后记”，人民音乐出版社1993年版，第292页。

二、认为挚友所存在的主要问题

陈：我个人的总结，您针对黄翔鹏的学术批评主要有两方面，一是关于古代文献解读，另一个是他带有些浪漫主义色彩的治学态度。除此之外还有哪些方面？

冯：我们是学术之交，他称我为“畏友”，这当然是对我非常尊重的说法。我对他很坦率，他对我也是这样。我上次提到他接近晚年时，心态有些发生变化，唯恐肚子里的言论、学问带走了，因此言论变得更加直白。周沉寄给我他晚年在台湾出版的《中国古代音乐史》①，出版时他已经去世了，我没有细翻，不知里面一些我认为比较重要的问题他是怎么讲的，所以这个我就没法儿说。对他有一个不了解的原因我上次也提到了，我认为南京人文荟萃，文史方面的专家及著作很多，文化气氛应该很浓厚。……

陈：他从事学术活动应该都在天津、北京地区，南京时期基本是求学的阶段。

冯：他到附中（工作）应该是三十多岁了，本身是作曲系毕业的。没有留在本科做教学和行政工作是因为他夫人周沉被划了“右派”，受到了影响，所以把他安排在附中做教务主任。

陈：您有文章提到1955年您和黄翔鹏的交往，当时他来北京招生，那个时候他已经在附中工作了。

冯：那时候他不到三十岁，那就是在反“右派”之前，不是因为反“右派”受到影响。有一个地址上的根据，1956年师大音乐系就搬离当时的所在地，迁址到恭王府成立北京艺术师范学院。1955年，我们见面还是在和平门那个地方，所以这个地址、时间一核对是没错的。他到附中并不是因为周沉的关系。若我在别的地方写了，那可能是把因果关系搞得不够准确。我对

① 黄翔鹏先生于1997年5月8日病逝，而由他讲述，崔宪整理而成的书稿《中国古代音乐史：分期研究及有关新材料、新问题》于1997年12月由台北的汉唐乐府出版。

他存在一个最根本性的问题，按照我自己的经历推断来说，我们这个年龄，特别是像在南京、北平这些地方，中小学教育同现在相比很不一样。我在天津，国文教师在初二到高一的阶段，会系统讲授九流十家、四书五经、《汉书·艺文志》等等，教师的丰富学养足够一个中学生用的。

陈：黄翔鹏先生在南京生活、求学的时候，南京并非是一个太平之地。1937年年底的“南京大屠杀”，可能这个灾难性的时间段正好是他准备上中学的时期。

冯：我在天津上中学时，也经历了八年抗战中间的六年时间，他应该也差不多。跟我比较，得出一个总的印象：我觉得我或者我中学时期周边的人，学得好坏、深浅这是另外一个问题，但是总的来说我觉得还是比较接近传统的。……

陈：他晚年受身体影响，对一些问题的看法略显冒进，您如何看？

冯：他有一句话不止一次给我讲过，大意是你要治学就不要怕提出新观点、新看法，哪怕十个里面只对了两三个，也算是有贡献。我当时没有和他直接争辩，但是探讨过，也表示不太同意。我没发表什么重要的结论性意见，总应该尽量靠谱，不能够太浪漫，我觉得他有时候太浪漫：十个里面才对两三个，其他的都不太靠谱，这不是太危险了吗？

陈：这是否牵涉到了史学观念，即“大胆假设，小心求证”？但随着史家一定的学术知名度的建立，他这样的一种大胆假设，可能会造成学术上的一些“误区”“雷区”。

冯：“大胆假设，小心求证”过去讨论的比较多，这是胡适的名言。按我的理解，他的思维方式还不太属于这个范畴，你大胆的程度总归还是应该有一个规范和根据。这个看法涉及历史学上很重要的一个方法，即历史上有些谜团，如果我们没有资料依据，允不允许凭直觉和灵感推断设想一下？这是一个问题，也有人议论过。过去有些历史名家做过类似的事，以郭沫若

为例，他推断在安徽的长江流域这一带应该有铜矿。他的这个推断好像没有什么资料上的依据，但事后证明他的推断预言是对的、是合乎实际的，这是后来证实的。我觉得是这样，作为谜团没有资料依据，凭借学术直觉或者蛛丝马迹你可以做一些预估，但是必须有思路、逻辑、史料上的依据，不能完全凭空。完全凭空是很难设想的事情。

陈：郭沫若对铜矿的推论不会是凭空的，因为他对古代史中的这些青铜器的出土应该还是比较了解的。在他那个时候已经出土、发现了不少数量的青铜器，他就此对青铜矿料来源做一定的推断应该是有所依据的。[①]

冯：他甚至还提到具体的地方，但我记不太清了，好像叫做“安徽铜陵”。这涉及治史的方法。

陈：黄翔鹏有关“一钟双音”的研究也算是有些推论，当时曾侯乙墓编钟的信息还未大白天下，其他方面的记载也没有，但他们四人的文物普查遇到的情况，应该也是有一定的推论依据的。

冯：这个事我没有下过任何功夫，当时知道吕骥带着他、王湘、顾伯宝，后两人都是测音专家。他在这个问题上因为跑了一趟，接触了很多出土实物，还是比较有功绩的，对这方面问题的认识还比较靠谱。他们当时的路线应该是从北京经过山西、河南、陕西、甘肃这几个地方。这个事我没有发现他有什么我认为的毛病。

陈：他那会儿大约五十岁，思维既成熟又敏捷，做事情会比较谨慎的。

冯：关于这个事，他跟我说得比较多的是，他发现了“一钟双音”，但杨荫浏不相信，他觉得很为难、委屈，写文章不便直接反驳，也是曲曲折折。

---

① 在历史学、考古学领域，自20世纪30年代开始，不断有专家根据上古三代青铜器出土情况对其矿料来源问题做出的种种推断。参见魏国锋《古代青铜器矿料来源与产地研究的新进展》，中国科学技术大学2007届博士学位论文。

《音乐论丛》也是隔期发表，他分析也是有人拦阻了。这个“一钟双音”受到了大家的重视，他的功绩得到大家肯定。在他70岁时在新源里（研究所）搞了一个小型的纪念活动，当时他已经去世了。吕骥也去了，还声称“一钟双音”是他发现的，当时冯洁轩就不同意。

陈：这个问题，恐怕不是当事者很难做出决然的评价，这需要看当时的“四人小组”对这个问题的认识。吕骥到了近九十岁的高龄应该无需再为自己邀功，这与老先生的做人风格也是不相符的。

冯：你的这个说法是一种分析，当时我在场，确实是这样说的。人到老了，语言思维有时不配套了，我们不必苛求。吕骥这话出口了确实不太合适，我听着也不合适，在“一钟双音”（这件事情相关）的小组中，有两人是专门测音的技术人员，写文章的是黄翔鹏。吕骥虽然说这是他发现的，但是他当时没有精力也没有可能写文章。所以要看黄翔鹏是怎么写的这个文章，说得比较符合史实，咱不能责怪人家。……

陈：除了上述所说对他解读古文献方面的质疑，以及他带有些浪漫主义色彩的治学态度进行批评之外，您对他其他成文的学术成果还有没有批评?

冯：这16个字的断句问题，就我的理解与判断而言，说明黄翔鹏在传统文化和文字方面的功底不够。“昔彼九冥，是与帝《辩》；同宫之序，是为《九歌》。”这个应该是比较容易断句，而且断句不能离开文章的时代背景。这是一个片段，好像来源于《归藏・开筮》。国学的根底可以说是看不见摸不着，但碰到问题了，凭你的根底、直觉、学养进行判断，对错皆有可能。大学者也难免有失误，但是不能太离谱。……为了这个事在1985年西安开会时，我就把这个问题挑出来了，李纯一先生当时在座，这些方面他是很严格的，他们当场就表示同意我这个观点。排版错误在印刷上难免，但我确信郭沫若不会这样（断句）。

陈：对黄翔鹏的治学以及在学术上的成就，您可否对他有个简单的评价?

俞：黄翔鹏念高中的时候，包括在音乐院的阶段都住在他表姐程淑英家，黄翔鹏的表妹和我是南师大音乐系要好的同学，她跟我说过：那段时间他入了地下党，组织派他参加国民党，所以"文革"后组织上审查，他迟迟没有工作。1973年，我们去音乐研究所，冯文慈是借调去的。《中国音乐简史》的编写都没有让他（黄）参加，就是因为这些历史问题，他是后来才参加的。到后来吕骥他们拨乱反正了才用了他，也是吃了不少苦头。

冯：我因为晚年对他那个《中国古代音乐史》（1997年）还有些著作都没有细看，所以我觉得很难评价，特别是台湾汉唐乐府给他出的《中国古代音乐史》也没看。他晚年一些重要的著作我没看怎么能瞎说呢？我总的一个印象就觉得，每个人的思路不太一样，他在一些信里、文章里把我比作"现实主义"，他是"浪漫主义"；他说"现实主义"是"浪漫主义"的好朋友，是"畏友""诤友"。我觉得他有些浪漫主义的想法使他突破了传统的局限，给他带来一些特别光彩的成果。他的《乐问》[①]我也没有好好看，（已经发表的）有一篇我就提出来批评。对待一个学者，人家一辈子劳动在这里，所以不能轻易下结论。

俞：之前史学会开会以及他（冯）的学生一讨论到黄翔鹏的成果时就跑过来问他，我就说你要好好研究一下人家学术上的成就再说。

陈：俞老师的看法是对的。冯老师主要谈的是他原来与黄翔鹏先生的一些交往，多是80年代的事情。对黄先生晚年的一些著作，冯老师在精力上也不够了（没有办法再做进一步的研读）。

冯：我对他总的印象就是，好像他与传统治学方法的疏离，出乎我的意料。

陈：按您的说法就是，他古文献的功底有所欠缺，但他后来研究的学术领域还是古代音乐文化，虽然也研究传统音乐文化，主要体现的还是前者，特别是乐律学，这是他研究的重点。您认为黄先生转向研究古代音乐文化的起

① 黄翔鹏：《乐问》，中央音乐学院学报社2000年7月印制。

因是什么?

俞：他在南京念的好像是金陵大学物理系，是所教会学校。

冯：他是从中国近现代音乐史搞起，最初是研究这个时期的作曲家，因为他对作曲很有兴趣，比如张寒晖、张曙之类。最初他做教务主任的时候，有些自诩地说不同意汪毓和自封最早搞近现代（音乐）史的说法，他说“我也很早”，这个是事实。

陈：他和您有相似的地方，比如一些工作经历都很相近。

冯：应该说他搞近现代、古代（音乐）史的研究都比我早。

俞：他（黄）在中央音乐学院的附中开始教的近现代（音乐）史，所以他对我说过，他比汪毓和早。

冯：最初是谁有这个动议，希望把我调到研究所去，我对这个事采取“置若罔闻”的态度——不积极争取，也不公开拒绝——我知道调不成。我和黄翔鹏也说过，我在教学单位跟你们不一样，你们可以做专精研究，我们不可能，我们就是搭个伙讲课，能过得去。我那个时候的心态也是这样想的，反正到了这个领域已经出乎我意料了，没有更高的追求了，也就是常说的“随遇而安”。对黄翔鹏的评价，我再补充两句：我跟他的友谊不应该用庸俗的市井气息来解释、来看待，我后来有点为他着急，社会上有些年轻学者崇拜名人现象有些严重，在文化界也是这样。他们认定谁有成就，已经被人们公认，于是也跟着这个路子走，就把他的话和文章不加分析地作为自己理论分析的依据。看到这个，我觉得这样对他终生的成就来说，不是一个好事，特别是后来得了日本小泉文夫奖以后，我的看法和别人不太一样。中国学者得奖受到日本重视是好事，但是如果学术上的漏洞他自己不想办法弥补的话，这样我觉得对他不利，会带来潜在危险。对其他的人我还没有（这类看法），沈洽同样也得了小泉文夫奖，沈洽有他自己的领域，人家看重他在这个领域的成就，有自己的评奖机制，我也没有发现人

家有什么问题。

三、对杨著《史稿》的“择评”

陈：您对杨荫浏的学术批评，可否认为是从1999年在《音乐研究》等刊物连续刊载四期的“择评”开始的？

冯：对。这个涉及党所领导的文化事业——这个领域它立了一个名人，至少不能乱动。这种看法，说到底和“百花齐放，百家争鸣”这个政策是不相符的。但是，这种社会心理一旦形成，就会成为一股很大的势力。为什么我批评杨荫浏的文章一出来，研究所那边马上就有些反应？说这事出乎他们的意料。

陈：在您之前很难看到有人批评杨荫浏先生，您的文章在《音乐研究》连续三期刊载，影响很大，别人有反应是很正常的。写的这几篇文章是1999年约



1997年12月，冯文慈先生向音乐研究所捐赠与黄翔鹏的通信原件（俞玉姿供图）

稿的吗？能否谈谈约稿的前因？

冯：约稿的前因很简单，修海林来约稿，他没有针对哪个具体问题，就是说让写点文章，以活跃学术争鸣。我对杨荫浏的看法蕴蓄已久，当时我就想，到世纪末我74岁了，到了这个年龄还愿意且能够写出些文章的学者并不在多数，我想我也应该鼓起勇气了。我这个勇气也不是心血来潮，这个说来似乎有点话长，我开始参加革命是高中快毕业的时候，那时候是抗日青年联合会，中间波折很多，但我感觉最初参加革命组织所带给我的热情始终能够保持着，从来没有动摇过，从这一点来说我不是一个很安分的人，这里暂且不说对错。我也扪心自问过，你都快90岁了，从结果来看，当初18岁年轻时期参加革命，经过各种曲折终于走上了那么一条路，最后研究音乐学，算有点社会小地位，这个路是走对了还是走错了？这是一个人到了晚年来评价自己一生时很难回答的问题。这中间有一个关键点，我来北平师范学院音乐系上学，天津的党组织要调我回去，说你已经在北平待了很长时间，应该回来了，我没有回去。但那个时候，我确实没想过就要在北平上学，哪怕这个学校的音乐系不像北平艺专，当时出拔尖人才是在北平艺专；师范大学主要是不用花钱，我确实也没有要上师大成名、出人头地的念头，也确实没有这个可能，音乐界出人头地的都是北平艺专的人，所有的师范系统都不行，这是当时的一个客观事实。但我就是拒绝了调令没有回去，因此党籍就没有了。作为我个人而言，到了今天这个情况，如何回顾这个历史？我觉得挺难，从参加革命活动的组织性来说，我肯定是不对的，没有服从组织需要嘛。

陈：您对杨荫浏的评价于1999年在《音乐研究》第1期上就登出来了，约稿应该是在1998年。您当时对写作的形式有何设想？为什么选择以连续四篇的形式写作？其实安排一期足矣，因为前三篇文章的论域相对单纯，篇幅也并不长，可以考虑把四篇合成一篇的。

冯：对杨荫浏的这些意见可以说蕴蓄已久，到了世纪末，我也有一种心态，觉得这些话不必再留了。这个不是一上来就确定了四篇，而是写一篇算一篇，没有事先宏观整体的计划，我就觉得没写完就接着再写。但这中间我



音乐学家杨荫浏（1899—1984）

要说一句，在第一篇里面你仔细看那个文字，里面有别人的意见我没有点明，这个人就是黄翔鹏，我第一篇文章的内容也还是接受了黄翔鹏对我的影响，或者说我在黄翔鹏的意见中找到了知音，我就觉得更有把握了。[①]我有个看法，觉得杨荫浏“崇古”“饰古”。黄翔鹏亲自和我交流过这个看法，但是我没有指明，（只是）笼统提了一句。我就觉得他为什么不说？因为他是杨先生的弟子？我当时没那么多顾虑，我虽然对杨先生很尊敬，但黄翔鹏都这么说了，证明我这个想法是靠谱的，是能站得住脚的，所以我就写了。不能因为他是一个大人物就不能批评，方才我提到最早参加革命时候的热情，这个热情一直贯彻到晚年。你不要怕被批评、被孤立，觉得是对的就去做。

陈：第一篇写的是对“崇古”“饰古”方面专题性的批评，文章篇幅不长。那么继续后面的写作是出于什么动因？是认为自己还有话要说还是因为修海林的继续约稿？为什么只写了三篇“择评”？因为第四篇基本上是肯定、赞扬杨先生的。

冯：写这三篇的时候没有考虑到也不知道后来举办的百年诞辰纪念[②]，后来得到这个信息，而且还向我约稿，我觉得这个（“择评”）应该打住了，于是

① 在“择评”文章第一篇的第二自然段中，冯先生这样写道：“当杨先生在世时，在我和同行们进行学术探讨特别是闲谈时，也免不了会谈到他在学术思想方面的弱点，其中就包括‘想把史实说得越古越好’之类，这时人们并没有因此贬低其重大成就的意图和心态。但是这类意兴所至的谈助，就我眼界所及，似乎至今又从未见诸文字发表。”详见冯文慈《崇古与饰古——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评之一》，《音乐研究》1999年第1期。

② “20世纪与中国音乐学——纪念杨荫浏先生诞辰一百周年国际学术研讨会”，由中国艺术研究院音乐研究所于1999年11月9—12日在北京九华山庄主办。

写了一篇纪念性的、全面的、以肯定为主的。但是我就是有点死心眼儿，第四篇我还不放手，我说我写过三篇，里面扼要地提了一下。

陈：这样的话就形成一个系列了。前面三篇“择评”没有受百年诞辰活动的影响，体现在较为主动地写了这三篇，而后面的第四篇由于受到百年诞辰纪念活动的邀请而写。在这四篇之后，为何没有考虑继续往下写？

俞：他对杨先生的评论还是比较早的，关于缪天瑞律学方面的书他也提了很多计算方面的问题，交给了陈平[1]，那时候韩建邠还在世。他就让我给张前带一个话，说杨先生在文献方面的有些引注是不符合规定的，有时候对不上。他们就说是不是约冯先生把杨先生书内的引注重新订正一下。我说他没有精力，而且不能这么做。

冯：我的评论也只能说是局部，对杨荫浏的看法我也在不断发展。现在总的来说，对杨先生的看法，他1952年才出版了《史纲》，1981年、1982年才出版《史稿》的全稿。1964年出版了两卷《史稿》，也就是三分之二。杨先生这个人心地非常好，在新中国时期要学习马列主义、毛泽东思想，要改造自己的学术面貌。但是我现在提到，对杨先生一个总的评价，现在不要说唯物史观、辩证法，就传统史学而言，我个人认为杨先生的不管是成本大套比如他的《史稿》，还是一些散篇的文章，与一般中国历史学界所达到的水平相比相差甚远。因为现在有很多大部头的成果在那里，白寿彝领衔编的《中国通史》，范文澜、郭沫若等很多名家著作也很多。就杨荫浏先生这个思想水平，治学方法、治学水平，《史稿》跟他们比相差很多。我这话可能有点（替历史学界）“吹牛”，没有深入研究如何下结论？这就涉及每个人不同的治学方法。我平常浏览的范围很广，不一定抱着一个专题就在那儿钻研，比如拼命钻研调式音阶发展的问题，说杨荫浏哪里对哪里错。你说怎么形成的，我自己也很难说。我平常涉猎范围广，不一定都和我的专业有关，但是这样可能对整个学术的“脉象”有所了解，可以

---

① 陈平（1928—2015），音乐编辑家，编审。1949年毕业于清华大学哲学系，后长期就职人民音乐出版社，曾于1983—1989年担任人民音乐出版社副总编辑。

掌握得比较好一点，当然你真要深入还要花时间和精力。但这样也有一个好处，可以使自己对本专业内的问题看得比较深一点，可以达到这个目的。我个人是这样觉得，你搞什么史观也好——对现代史观，我偶尔翻翻这方面的书，真是五花八门、眼花缭乱，讲老实话我也看不懂，但是基本上来说，唯物史观至少是很多史学家崇奉和愿意跟随的。先不拿唯物史观来说，就拿传统的实证精神来衡量杨先生的这部《史稿》著作，还是不够。我不知道《史稿》成稿的前因后果。他的《中国音乐史纲》着重是在乐律学方面，后面还有语言学的因素，有对昆曲之类的分析，很到位，这是他的专长，相比起来就不像乐律学这么重要。现在包括郑祖襄等人写文章肯定他的《史纲》，我也赞成，这有他的功绩。[①]到了（写作）《史稿》，他改变了看法，他要把音乐文化的视野拓展、拓宽，这是他的进步，但是有些力不从心。从历史角度来看，新中国成立时（杨荫浏）已经五十来岁，他是1984年去世的，距离他去世就剩三十来年。所以，也要理解他在这个特殊的历史条件下写出这个（《史稿》）不容易，但是就因为时间条件的限制加上思想水平的限制，好比吃了很有营养的东西，但是没有得到很好的消化。所以我的体会是，这个学术工作不能着急，每个人尽点力，堆几块砖瓦就不简单了。待人才、时间、资料、单位等各方面条件成熟后，才能做出更为重要的学术成果。

从掌握杨先生整个人的思想倾向来说，我认为他有一个很大的弱点，是旁人和崇拜他的人不太愿意看到的，用我的话说就是有“崇古”“饰古”的倾向——盲目地崇拜古代，因此把古代粉饰了一下。我曾经有这个想法，你认真地去读杨荫浏的《中国古代音乐史稿》，认真地考虑一下它里面有没有“崇古”“饰古”的因素，看都是哪一些。所以，我最后下了一个结论，杨荫浏他认为新中国时期已经在学习毛泽东思想、马列主义，这个真诚我们不怀疑，但是限于他的基础，《史稿》的出现相对于学术上要达到的分量而言，还是显得有点“急火爆炒”，很快就出来了。1952年，他把新中国以前的在四川（青木关国立音乐院）讲的《中国音乐史纲》出版了，这是在新中国成立初期。1964年就要出版三卷本的《中国

① 郑祖襄：《一部仍具学术价值的“旧著”——谈杨荫浏先生的〈中国音乐史纲〉》，《中国音乐学》1999年第4期。

古代音乐史稿》，从《史纲》到《史稿》增加了多少内容，《史纲》最主要的是乐律学史，这个方面是有成就的，有很多人写过文章，我也比较认同，我在我的文章当中也提到了这个，认为他是有功绩的。但是，一旦他把音乐史的视野扩展到整个音乐文化，要反映社会生活、社会历史进程的层面，我觉得他有点力不从心，一下子驾驭不了这么多东西。他的愿望很好，我们现在不提史观的问题，谈到不同的历史观，现在五花八门，各种史观你要想弄清楚都不容易，你要想分析、分辨清楚更难。但是我觉得咱们不说实证主义，实证精神是不可避免的，从中国史学的传统来说，你说的任何内容都应该有实证依据。我对杨先生学术成果的看法，如果说到他的不足我觉得就是实证精神的不足。比如，对说唱的起源，一下子就提到荀子《成相篇》，是这样吗？我觉得还不如粗糙一些，比如说大概唐代出现、宋代成熟这个观点还比较靠谱，因为他是从整个社会文化发展的进程来看待这个问题的。如果执意要说到史观，那就比较符合唯物史观的过程。所以，后来我讲课也反复地想这个问题，比如陈寅恪、向达等人强调佛教佛经对中国文化的影响，尽管这有点崇外，但你要承认这个可能是靠谱的。廖辅叔先生的《简史》在这个问题上比较实事求是，他认为这个说法是从一个清代学者来的，清代学者说《成相篇》像莲花落。[①]对那个清代学者我没有仔细研究，要仔细追究起来的话那个人说的是文字形式还是音乐？起码没有说音乐，只是文字的形式，也就是我们今天常见的快板这些文字形式是相连的。你能够仅仅根据这个就把说唱音乐的历史提至《成相篇》吗？但是说唱音乐有一个广义和狭义的概念，包括《诗经》里面史实性的歌曲能不能叫说唱？从广义上讲也可以，这一下子学术争议又很大，咱们不去探讨了。杨荫浏先生的心很忠诚，但有些操之过急，他所生活的年代无法使他完成那样的巨著。一个学科的发展和成熟需要历代学者不断地积累，并非突然间出现一个天才就能把重任都担当下来。天才咱们不能否认，人和人的才能不一样，能者多劳。但是要说像杨荫浏先生这样

① 对于《成相篇》的艺术形式，廖辅叔先生认为"可能是我国最早的说唱音乐"，并认为此之"被定为说唱，并不始于今日。卢文弨（1717—1795）早在乾隆年间已经指出：'审此篇音节，即后世弹词之祖'"。详见廖辅叔编著《中国古代音乐简史》，人民音乐出版社1964年版，第29页。

的情况，他想在1964年出版上中下三册的《史稿》，出版了两册。当时，在这之前的三年困难时期我在“十间房”听过课，那时候他已经六十来岁，在四五十岁准备写作的时候就在不断地积累材料，显然到六十来岁出版了两册之后，他的第三册迟迟不能出来，有改变想法或者别人建议怎样了？我也没有去研究追问。因此，到了80年代两卷本又重新出来。（当然）这个是好事，总没有人走第一步，谁来打基础呢？

陈：您谈到了对杨先生治史的史观、治学的方法，包括具体到注释等一些技术性的工作，对雅乐的“崇古”“饰古”等方面，认为还是存在一些问题，这些几乎都是围绕《史稿》的评价。将其放在整个中国的文化史和音乐史中来看待，还是存在一些缺陷和提升的空间，但就其所处的历史年代来讲也只能如此了。

冯：我因为在学校从事教学工作，曾经有过这样的心愿，我愿意根据杨荫浏的注释逐条跟原文进行核对，这样一来我讲课就更有把握了，但是后来看，做不到，没法一一对上。我跟黄翔鹏讨论过这个问题，我觉得注释是很重要的，作为学术成果，注释是否恰当、跟原文要谈及的问题，二者的关系应该是很密切的。黄翔鹏认为，过去这些老先生写注释都是凭借着记忆写出来的，因此跟出处经常对不上。我认为不尽然，我觉得他用了一些老资料和过去治史时制作的卡片，但是他后来精力有限。杨先生搞学问大概都没有助手，吴钊是1959年以后才分配到音乐研究所，他（杨）也没有更合适的助手；曹安和是他的伙伴不是助手，曹安和也做不了他的助手，所以他就是一个人单枪匹马。这也是没有办法的遗憾。

陈：对当今的中国音乐通史研究与写作来说，您有些什么样的看法或建议呢？

冯：对于学科而言，这是一个大问题。这种事情作为一个学科、专业，涉及从古到今的转折问题，这是个很大的工程。如果依靠个人来做这个事，那是需要多么深厚的修养啊！如果依靠一个集体，这个集体也是要逐步形成的。我不知道白寿彝的集体是怎样形成的，恐怕不是立一个权威在那里，然后若干青年人就聚拢在一起—— 一个学术单位、学术团队是要经过多



1999年11月，参加纪念杨荫浏先生诞辰一百周年国际学术研讨会时合影（左起：彭丽、梁茂春、冯文慈、乔建中、孙继南。俞玉姿供图）

少年的学术合作才能积累到在学术上的互相了解的。如果搞一个题目、专题，只能说是大体上一致，这也得经过若干年才有可能，小学校是难以办到的，比较重要的学术机关、学校，比如说中央院、音乐研究所这种大单位，也需要经历若干年培植，在这个专业上逐步培植（人才队伍）。所谓培植，就需要有人真正考虑到，这个学科大体需要多少年以后能出什么成果？如何培植？恐怕这个培植的方法和过去所想的不会是完全一样，现在很难想清楚。过去是先在农村劳动一年再说，你要现在的话，就是专门在屋子里读书，好像也需要摸索。其他的专业也可以借鉴，像白寿彝主编的《中国通史》起码有二三十人，也是经过相当长时间的学术合作、融合才能做到。[1]从这点来说，这是一个长期的事，但也要抓紧，否则就容易

① 由白寿彝（1909—2000）担任总主编的《中国通史》（上海人民出版社），自20世纪70年代中期开始运筹，至1999年将12卷22册全部出版，前后耗时二十余载。在成书的各分册中，有分卷主编22人，参与撰写的专家达到近五百人。《中国通史》是迄今参与编纂人数最多、规模最大的一部中国通史著作。

（时间、人才）流失。

陈：从1920年开始算起至今，现代的中国音乐史学经历过近百年发展之后，还没有一部让多数学者比较满意、比较全面深入的中国音乐通史著作的诞生，确实有些不太应该。作为泱泱文化大国，我们的传统久远、文化深厚，如果说在80年代时机不成熟还有情可原；一晃三十多年过去了，如今还说时机不成熟，那何时才能有成熟的时机呢？很难。

俞：1959年（《中国近现代音乐史纲要》）能写成那样已经很不容易了，音乐研究所投入了很大的力量。

冯：杨先生的那个《史稿》，就拿传统史学实证精神来检查一下，漏洞很多。（对《通史》撰写）还是需要一种大气候的酝酿。

陈：杨先生的成果不止《史稿》，还有其他多个方面的文章、著作，那么对杨先生的评价除了《史稿》之外，还有其他方面的吗？

冯：杨先生著作很多，出了《全集》，我没买但是知道一些。他涉及的领域很广，早年他对十二平均律的研究做过贡献，在演奏方面也有过贡献。（共和国）建国初期，我不止一次听他演出过，他和曹安和他们都是国乐专家，演奏丝竹。杨先生最擅长吹箫、吹笛，曹安和跟他一起整理乐谱；再有一个语言音乐学方面，对昆曲字调、旋律走向的研究，这大体上可以说是前无古人；同时，他还建议对地方戏加强研究。我后来有机会研究蒲剧，也是受到他的影响，因由是我写了汉族音阶调式的相关文章，发表之后受到蒲剧界两个人的重视，他们约我到运城去，我在那里住了一个多月吧。其中一个叫张峰，后来的蒲剧电影《窦娥冤》是由他谱曲，他主要是在创作领域；还有一个人是在乐队方面，叫康希圣，他的名气比张峰稍小一点儿。主要是康希圣邀请我去运城，张峰在临汾。我们主要研究蒲剧的字调和旋律走向问题。蒲剧跟秦腔比较接近，后来说清末山陕梆子艺人进京，这和当时山西晋帮的经济实力有关系，山陕梆子可能指的就是蒲州梆子和秦腔，其他离秦腔比较远，只有蒲剧离秦腔比较近，上党梆子就比较

远。这个原因不是行政区划所能区分的，运城这一代在晋西南，隔着一条黄河就到陕西了，冬天一结冰大车就过去了，语言、饮食、风俗各方面都比较接近。这也是我在杨荫浏的文章当中看到有关研究，深受启发（而开展的课题）。

陈：也就是说您对杨荫浏先生的评论，主要集中在对《史稿》的评价，而对杨先生其他的学术领域以及他本人并没有相关的学术成果发表。

冯：我那第四篇涉及的领域广一些，主要想写他的贡献，其中我记得主要提到乐律学、语言音乐学等方面的贡献，这是最主要的。其他还提到什么记不清楚了。[①]熟悉杨荫浏的人都知道，他还是有很多可爱的地方，黄翔鹏说他晚年脾气暴躁，其实我看也不完全是这样，他很幽默。缪天瑞当然很温和，这不用说。从我的观察来看，杨先生应该还有些什么成就，他的晚年是不是对于继承他学术的传统还是有点不够？我有这么个问题，但不敢说肯定。一般认为黄翔鹏应该算是他的关门弟子，黄翔鹏确实有些地方是按杨荫浏的路子走的，比如研究工尺谱等等；吴钊也是他的弟子，但是吴钊（在这个领域）做了什么我都说不清楚，虽然那时天天见面。我从1973年9月到音乐研究所参加古代史稿（《中国音乐简史》）编写，那时候杨荫浏已经不来了，他做过一些讲座，也不多，我听过一两次。他有一次在研究所做报告和讲座，他肯定了微分音，给我的印象很好，我后来写文章将他做报告的日期都记上了，加了一个注释，我觉得老先生这些功绩还是应该有人注意和肯定。（共和国）建国初期有过这种争论，在今天看来比较低水平，当时争论的问题是，中国应该采用什么律制，什么说法都有。采用什么律制需要根据情况，所以我后来写了一篇文章强调因乐制宜，不可能统一。[②]当然（这种争论）不太多也不太激烈，你有时间查一下这段资料。有

---

① 在冯文慈先生发表于1999年底的第四篇评价杨荫浏的文章中，除了对杨荫浏《史稿》产生的社会历史背景、撰写心态进行阐述之外，主要对其转向唯物史观的成就进行了归纳，包括曲式分析、乐学律学、乐器、对少数民族音乐的关注、对唐宋以降民间俗乐的关注等多个方面。详见冯文慈《转向唯物史观的起步——略评〈中国古代音乐史稿〉的历史地位》，《中国音乐学》1999年第4期。

② 冯文慈：《略论我国当前律制问题》，《音乐研究》1985年第3期。

人认为应该用纯律，也有人认为该用十二平均律，那怎么可能呢？古琴有自己的琴律，用什么别的都不合适。

陈：对杨先生的评价还是“就事论事”——就《史稿》中的学术问题进行探讨。没有提及其人及其整个的学术研究。

冯：而且我在写（设定文章）标题的时候，还慎重考虑过这个问题，不是只针对《史稿》，而是有选择的，所以是“择评”；并非全面评价，这方面应该慎重，我也同意这个精神。中国学术界无论是肯定还是否定一个人，有些“见风使舵”——这个用鲁迅的说法就是国民性的问题，但不应该是这样，无论是肯定或者批评，应该是持久的、不间断的。现在比较多的（文章）是对《史纲》的评价，这方面肯定的比较多一点儿，但是它也有局限：作为《史纲》来说，书的范围略窄，还是比较传统的观念，音乐史主要（涵括的）是乐律学史，虽也涉及别的，比如语言音乐学的问题，这也很难得的。对杨荫浏整个学术成果做一个真正的历史主义的评价，大家的顾虑还是比较多的。

陈：杨先生所涉及的学术领域和成果还是较为广泛的，您对他的《史稿》做了相对全面客观的评价，对《史纲》也有自己的看法。对其他领域没有评论是否因为您没有精力涉及？

冯：没有涉及。原因很多，主要是限于我的学养。我搞古代（音乐）史也是被历史推至于此，1956年开始去中央院进修外国音乐史，听苏联专家课，先后是两个苏联专家，那个时候马炬、茅原他们同时听蓝玉崧的课，我当时觉得精力不够，光一门外国（音乐）史就够呛，我就没有去。

陈：因为您后来从事了古代音乐史领域，所以对杨先生的《史纲》《史稿》相对熟悉，因此进行了评价。而对黄翔鹏的评价是因为私交不错，因此对他治学的态度、方法以及成果都格外关注而有一些认识？

冯：说到我个人，你翻过我的历史材料就会知道，我就是被历史潮流推到这



1999年11月，冯文慈先生在纪念杨荫浏先生诞辰一百周年国际学术研讨会上（刘再生供图）

里，我当初一点儿都没有想过我会搞中国古代音乐史。简单说吧，你管我叫“万能胶”，我1950年师大音乐系毕业以后，最初碰上的机会就是教和声学算比较正式，其他去体育系教音乐，那都不算数。我那时候就想接和声学的班，那个导师李季芳也挺好。最后一个机会来了，我就被推到外国音乐史学，最初是德国专家，就整理那本《德国音乐》；再后来就是苏联专家，又推到（西洋音乐）通史；后来大家都去搞（中国）近现代音乐史。那个时候北艺实在是缺人，没有人搞（音乐）历史，所谓历史不是音乐学的一个分支，那时还没有音乐学的概念，大概是50年代从美国、欧洲逐渐引入，才兴起了这门学科，音乐史就是音乐理论里面有人兼着教一点儿，所谓音乐理论就是和声、曲式等这些“四大件”，顶多后来加上视唱练耳——还是这样一种观念。后来多了音乐史就觉得音乐理论丰富了，再后来才知道音乐学，它可以包括音乐史、音乐教育、音乐技术理论，这样才逐渐开展起来——这差不多就已经到了80年代，早不过70年代末。所以，搞古代音乐史，过去简单说过一点儿，先是送我去学外国音乐史，后来大家一起搞近现代音乐史，这个学科建立起来了，回校就教近现代史，再后来古代史不能总请人兼课，自己搞吧，我就被推到这个领域。为什么我自己考虑要搞这个学科？我的认识还是比较清醒的，觉得也就是教课、补空缺，为别人铺一些砖瓦，也就起这样的作用。我到1976年都50岁了，

那还有多大搞头？最后看单位也确实为难，我比较有些自信的就是传统国学基础，自己估摸着比后来的一般的中学生要好一些。所谓一般中学生就是（共和国）建国初期和“文革”时期的——从我教的硕士生我就知道，文化断层真是急不得也恼不得，那有什么办法呢？所以我知道古代史我也搞不出多大名堂。后来我觉得要搞的话，基础工作还是要做，于是我就点注朱载堉的一些原作，比如《律学新说》《律吕精义》。

四、对学界其他人与事的评价

陈：回到学术批评的话题，您对杨荫浏、黄翔鹏的学术批评都有成文的文章发表，而且影响都不小，特别是对杨荫浏的评价。除了对上述这两人之外，还有没有对其他人相关学术成果的认识和批评？

冯：我心里有些数，比如说在我进入这个专业之前，请过廖辅叔、阴法鲁来中国院兼过古代音乐史（课程）。我一个感触就是，过去听说抗战期间在重庆青木关，当时的音乐院，杨先生也就是讲国乐概论不叫音乐史，可能就是《史纲》的内容，出版是在1952年。这个专业培养出人才很难，不能着急。以我自己见过的差不多的同龄人，或者比我老一辈的人来看这个问题，比如说廖（辅叔）先生讲古代史，应该佩服他：他也可以不教，教授当得好好的，也不是这个领域的，但最后他肯于讲还写了一本《简史》。廖先生讲课我听了不止一遍——当时也作为教师进修有这么个好处。他讲课很热情，最喜欢写词，具备文学创作方面的个性，有时候甚至让你很感动。

陈：廖先生的文学修养是比较高的，这也是一种文人情怀，比较容易动感情。您的学术批评所选择的对象，按现在的社会话语来说可以叫“打老虎”，因为他们当时的学术地位比较高，学术影响也比较大。对于学术界其他人的成果和治学方面，您有何感触或是何种学术评价？

冯：我对廖辅叔非常敬佩，他不是中国古代音乐史专业，但是他敢于教；还有他的讲稿，虽然在某些问题上不能深入，比如乐学、律学这些问题，但人各有所长。他是搞文学出身的，文学史、文学创作是他最有兴趣的点，他讲起课来很生动很吸引人，比如讲到荀子、讲到墨子“非乐”的观点时，强调他们就是“蔽于用而不知文”——他们就看到实用，觉得音乐没什么实用，当不了饭，穿不了衣，没用就应该“非”。“不知文”，批评得很重，不懂得文化，那还怎么了得！就举这么一个例子，这是他的长处。他的短处就是限于乐律学或者一些作品，他不能深入；这也需要宽谅，没有人没短处。

金文达他是讲作品分析，他的长处是很认真，所以他对日本学者挑毛病挑得很厉害，有他的道理。在我的记忆所及中，他没有讲过“音乐史”，他那个性格、脾气大概也很难讲史，史学需要照顾大面。他有的时候容易眼光缩得很小。他对我的文章也挑过毛病，我不生气，说的话有他的道理，他的史学思想引用了一句名言就是“孤证不立”。关于这个，我不知道你怎么看，我觉得有些片面，如果孤证就是一个证据很充分为什么不能成立，为什么一定要两证或更多才能成立？若是思想方法有问题，两证三证甚至多证也不能成立，这不是有些从形式上看问题吗？这个方面还得讲究一点儿逻辑、辩证法，当然这个问题还需要进一步探讨。中央院讲过古代史的，一个伊鸿书、苏木，还有一个蓝玉崧。我没有听过蓝玉崧的课，据说他很严格，上课先提问，或者是背还是讲解，（听课的）人不多，也挺吓人的，答不上来多难堪啊！他的国学基础估计很不错，但是他后来兴趣越来越广泛，又搞艺术考古、艺术鉴赏和书法。当然，从中央院最早努力用马列主义搞古代史的是他，这是大家比较公认的，他那个《史稿》吴大明帮他整理出版了，我没有研究过，可能是比较简约吧。伊鸿书的专业本来是古琴，这个也是一条经验，从古琴来说对他搞古代史是有利的，我就一点儿也不会，就是看过调琴的方法、律制，知道那么一点儿，不讲课也就忘了。但是伊鸿书尽管有古琴专业（作为基础），要整个儿地掌握古代史很难。从我教的硕士生我就知道这一些，也怪不得他们，当时那个情况，哪还能像我们这个时候，我们当时《离骚》都要背，《琵琶行》也得背，背不下来真难堪，我就经历过这些。不晓得是初二到高一具体的哪一年，有次中学老师叫人背《琵琶行》，叫了四五个起来都背不下

来，于是就把我叫起来往下背诵，最后我也没有背下来，我就比较着急，那时候比较懂事了。老师让你“圆场”，你圆不下来，不光自己丢人，也使老师的面子下不来。那时我居然在课上就哭起来了，心里真不是滋味，老师看到我这里都背不下来，他就没再叫别人，知道这个留的太难了，留的时间太短了。当时是在敌伪时期，但是我认为这并不影响当时的教育。我后来教硕士生也时常要了解他们的中小学教育背景，你不了解他，怎么能知道他的问题呢？他根本就没有接触过繁体字，你怎么办？你起码要提醒他补一补繁体字。所以文化断层、文化缺陷和整个社会的动荡分不开。伊鸿书虽然有古琴的优势，但是可能因为他参加过志愿军，参加志愿军时也就是初中生的情况，这也不能怪他。苏木这个人比较聪明，我很佩服他讲课，那时我教专业音乐史，他们讲共同课。他讲课手里不拿稿子不打磕巴，口才很好。这是我对他们的印象，他是老革命区出来的，据说是这样的。

古代音乐史人才的培养，涉及现在，就是要培养硕士、博士都很难。所以后来我在一篇文章中提到，要把后继人才的来源想好，我就担心音乐学院上来的学生，他可以钢琴很好，视唱练耳很灵，但是文化基础不行，还不如师范院校上来的学生，至少师范院校学生比音乐学院上来的文化课要强。我碰过这样的学生，你干着急，没有办法一下子补起来，他钢琴、视唱练耳、作品分析可以都很好，所以关于人才的来源我在一篇文章里提到过，我也是适应社会的发展形势才走到这里。据我的印象，从那个时期起师范院校要投考音乐学音乐史的人增多了，吸收的多了一些。我觉得这是一个好现象。

陈：能否谈谈您对自己的学术批评有些什么认识？

冯：你刚才以“打老虎”比喻，我也用一个比喻，如果就中国古代音乐史学界的问题来讲，就是“擒贼先擒王”。我确实发现随着黄翔鹏名气的增加，有些人对他几乎就是顶礼膜拜的态度，根据他的话就像公理一样往下演绎，这是个很危险的事情。有些个具体问题，我请教过李纯一的学生方建军，因为《书经》上有“戛击鸣球”这一说法，后来我发现怎么有人把“鸣球”解释成“陶响球”的现象。

陈：对于这个问题，您也只是一种猜测，始终也没有提及这个说法就是源自黄翔鹏。

冯：对，没有把握不要乱说。后来方建军怎么回答的，我也忘记了，回忆不起来了。在音乐界确实出现了把“鸣球”的“球”和“陶响球”的“球”混为一谈。这些问题的出现源于古代文献根底不足，研究古代音乐史，你要兼着把这个学养搞扎实了，才能写文章来纠正别人。这方面想起来我很感谢中学时期的三位国文老师。

陈：您对杨、黄二位的批评，特别是对于黄翔鹏先生的批评是需要有传统文化根底做保障的，按照您的说法叫“擒贼先擒王”，就是要对学术上有成就的、有影响的、被推上了“神坛”的人士展开批评，这样影响会比较大，批评的效果更好一些，这是需要具备现实情怀的。但这些对其他的学者来说，这几点的结合是比较困难的。

冯：我觉得是这样的，确实比较困难。对我自己来说，我已经做到了的，也只能说是开了一个头，这已经是很厉害的自我肯定了。但是，只要是有一种关怀现实音乐文化生活情怀的人，他势必会产生这种思想，我也不是什么天才，势必会产生，或者说多多少少会产生（这种思想）。有一种看法，好像杨荫浏是不可逾越的高峰，那么批评他的人一定要越过这个高峰，站在比他高的高峰上才能批评他。我不这样认为。可以查查世界上的学术批评史，是不是每一个有成就有批判精神的人都是一个顶尖学者？不一定。我讲句不客气的话，像一些学者（对此）的看法就是一种庸俗的看法，还是一种旧文化文人、旧文化习气的看法——没超过人家，别批评人家。怎么不能，为什么不能？学术的进步不就是靠不断地批评吗？必须要像章太炎、郭沫若那样，形成那么大的大家才能批评这个批评那个？那就等着吧，看看将来谁能成为第二个章太炎、第二个郭沫若、第二个鲁迅的？

陈：也有学者认为，一位从学者的基本素养就必须具备批评精神，但是现实生活中具有批评精神的学者又太少，或者说敢于公开进行批评活动的学者并



1980年5月，在北京西苑饭店参加中国古代音乐史工作座谈会时合影（前排左起：吉联抗、蓝玉崧、缪天瑞、赵沨、吕骥、孙慎、曹安和、郭乃安、何乾三。俞玉姿供图）

不多——这很容易得罪人、很容易“树敌”。

冯：或者说自己容易“身在名变”，甚至“稻粱谋”都坏了。这个中间有个什么原因呢，我没做过调查研究，但是除了传统的习惯力量之外，还有一种是新的文化风气（使然）。至少在现实生活中有这种情况，从领导机构——中宣部、文化部，甚至中国文联等，在某一单位树一个人，你得留神，别冒犯他，否则自己就要倒霉。

陈：这种说法从某种程度来说有道理。在过去的意识形态领域，树立的典型往往具有标杆或使信仰统一的意味。但是，社会生活中也提倡在大一统思想之下的批评与自我批评。这似乎是有些矛盾的观念。

冯：所谓的大一统只能是比较概括的、比较空泛的，谁够大一统的？“文革”结束后，我们发现至少毛泽东晚年的思想都没有达到大一统的地步，何况杨荫浏的思想能够让大家都统一到“杨氏大一统”思想之下吗？也不行

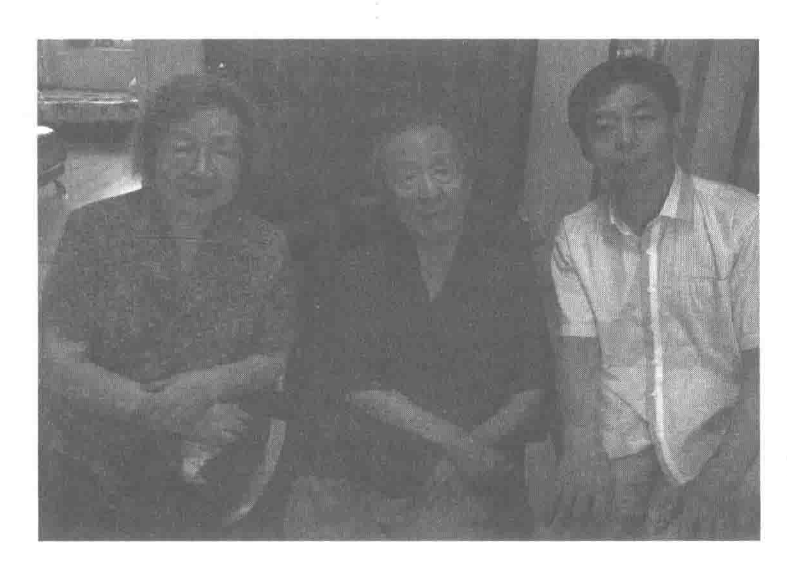
呀。因此，咱们正确理解党的方针政策，还是应该百家争鸣。过去有一个说法：百家争鸣，定于一尊。但是至少很多的学科是在不断地争鸣中完善的，最终达到比较完美的地步。

陈：那我问您一个显得不恭的问题，您一直在强调学术批评，也在身体力行，再过几十年，若要有人批评您，或许还采取相当激烈的方式，您会怎么看待这个问题？

冯：谁也避免不了历史的检验，何况我冯文慈小人物呢？但是区别在这里：他的缺陷放在他当时所处的环境当中，看主要是历史条件的限定，还是他自己学养方面的缺陷？区别在这里。我们分析杨荫浏，我觉得也有这个问题，是他本身历史学养的缺陷，还是历史的缺陷？谈下我个人的大胆的看法，从中国整个历史发展水平来说，杨先生的古代音乐史没有达到齐肩并美的地步。那个水平以谁为标杆来看呢？起码（20世纪）30年代郭沫若发表了《中国古代社会研究》，那算是一个标志吧？郭沫若很自信地说它是《家庭私有制》《国家的起源》在中国的一个姊妹篇。这个口气很大，谁敢说自己的著作达到这个水平？后来白寿彝组织多少个学者搞了一套《中国通史》，二十多册。所以，拿杨先生所处的时代，新中国包括旧中国已经达到的唯物史观水平，他很难说达到了，没有达到。

陈：这是您的观点，也有“四评”杨荫浏的文章发表。学术批评的精神应该是每位学者都应具备的，需要站在历史的高度、站在时代的角度来看待这个问题，来做出评判。

冯：这么说的话，你要真是下功夫，就对杨荫浏的《中国古代音乐史稿》这两本（上下册）著作，我认为可以从两个方面来检查，那要有一个很高的水平。一个就是传统史学实证精神——不是实证主义——看他是不是达到了？我认为不完满，不是都达到了。现在音乐史学界包括音乐学界、高等教育界对他那么崇拜，我觉得也有一种名人崇拜的心理。这个我觉得在中国社会也是根深蒂固：名人崇拜，已经成了名人了，不简单，不容易，别轻易否定人家，他总会有他成为名人的道理。就从传统的实证精神来检验



2015年6月26日，访者与两位先生合影

他有哪些好的、做到的和没做到的。还有，就是从唯物史观的角度上来看，它有哪些缺陷。

访者按语：

这是一个不易谈论、“不宜”谈论的专题，又是一个必须谈论、首要谈论的专题。

面对无法回避的学术批评问题，尤其是冯文慈先生于20世纪80年代以来时有发表的关于对黄翔鹏先生的治学和杨荫浏先生所著《中国古代音乐史稿》的评论，早已经成为音乐学界、学术界的一道“风景”，虽说直面应和、参与者并不为众，但围观并私下议论的学者绝非少数。由此体现出的学术事象，恰恰是中国“新时期”以来愈益引起学界乃至文化界不满、不安的文化生态：评论的羸弱乃至失语的典型表现。对于音乐评论、学术评论领域的种种现况，论说者可谓之众，然而对于“事不关己”的音乐生活与音乐学术，又有何人甘愿冒着“身在名变”，甚至使“稻粱谋”也发生危机的风险来涉足其间呢？

但时代先锋之所以伟大往往是因为他们勇于且能够承受常人感到畏惧

或难以承受之重。发生在20世纪末叶及至世纪之交的围绕着批评主体冯文慈而定格的音乐学术批评的诸案例，注定将成为中国音乐学术历程中的亮点，也势必成为中国音乐史学史所应关注的重要事例。而且随着历史的推进，“冯氏批评”的学术价值乃至社会意义将生发出更为灿烂绚丽的光芒。

第十章
对于学科建设、人才培养等问题的思考

采访时间：2015年4月10日、4月17日、5月21日、6月19日、
6月26日15:00—18:20

访者导语：对于每一位在高等教育领域工作的人士来讲，面对自己所从事的学科专业的建设以及教书育人过程中遇到的问题，都是不得不时时做出审慎思考的，何况像冯文慈先生这般素以敏思、善思著称且立足高等艺术教育逾一个甲子的老教师。因此，在对冯先生所做的系列采访中，围绕"中国音乐史学学科建设及人才培养"专题虽然只进行过一个完整时段（2015年5月21日下午，历时三个多小时），但在对其他话题的采访中也会经常涉及此领域的内容。本章内容的构成，即以5月21日下午的采访为主体，兼取6月26日以及其他专题采访时论及此域的部分内容，统一混编而成。

一、由己推人：音乐学人才的基础教育

冯：我对自己的认识也有一个过程。当初上师大音乐系有历史原因，但是跟你本人过去的教育背景有何关系，没有考虑过，而是做了工作之后才慢慢有体会。我现在简单说一下，对于搞音乐学的人，我喜欢问他的受教育经历，这样的意图便于了解他的长处和短处。我小学五年是在南开（小学）读，上到五年级的时候抗战开始，小学六年级转到一个也不错的私立学校。中学是在天津市立第一中学，原本叫做河北省立天津中学，敌伪时期改称天津市立第一中学——这是（当时）天津唯一的省立中学。这个学校在天津的俗话是被称为"铃铛阁"，音乐学界比较知名的李纯一也是那儿毕业的，他比我早六届。我为什么这样说呢？我只说两个学科，这个中学

六年里的国文老师，一个是贡生（秀才里面比较优秀的），给我们讲课时候大约六十来岁，经常坐着讲课，冬天穿大皮袍、大棉鞋，他很有水平；后来是一位北大国文系毕业的教师，教初二、初三、高一，三个年级。敌伪时期的教学相比于抗战前而言没有太大改变，那时所谓奴化教育，市里开大会让你们听演讲，内容诸如“大东亚共荣”之类的，一个学期也没有几次。日语课都是由留学生教，他们也是正派的，没有谁上课宣传什么思想。日本教官教过半个学期，他是个很有经验的教师，他也不宣传政治，也就是讲讲日常日语，其他两三位都是规规矩矩的留日学生。但是（对学生来讲）有一个吃亏的是，（日伪统治时期）上五小时的外语，日语三节，英语两节，导致哪个都没学透，比起抗战前的那些中学毕业生差太多了。

北大的毕业生（那位教师），国文水平还是不错，当时讲中国的学术源流，都根据教材的需要系统地讲，有《诗经》《书经》等，都是比较有水平的教师。

陈：是用统一的教材吗？当时教育领域已经开始普及“新学”了。

冯：“新学”怎么安排是个大问题，从清末以来争议不断。但是我从初二开始，上课内容还是从中国传统文化源流《诗经》《书经》开始讲下来，一讲讲三年。

俞：那时候（各地）各个学校的情况不一样，你们那个学校条件好。

陈：中小学的国文教育对文献识读方面还是打下了一些基础。但是这对后来的治学应当是远远不够的，毕竟对艰涩的古典文献著作的认识来说，这些学习还是处于十分粗浅的程度。

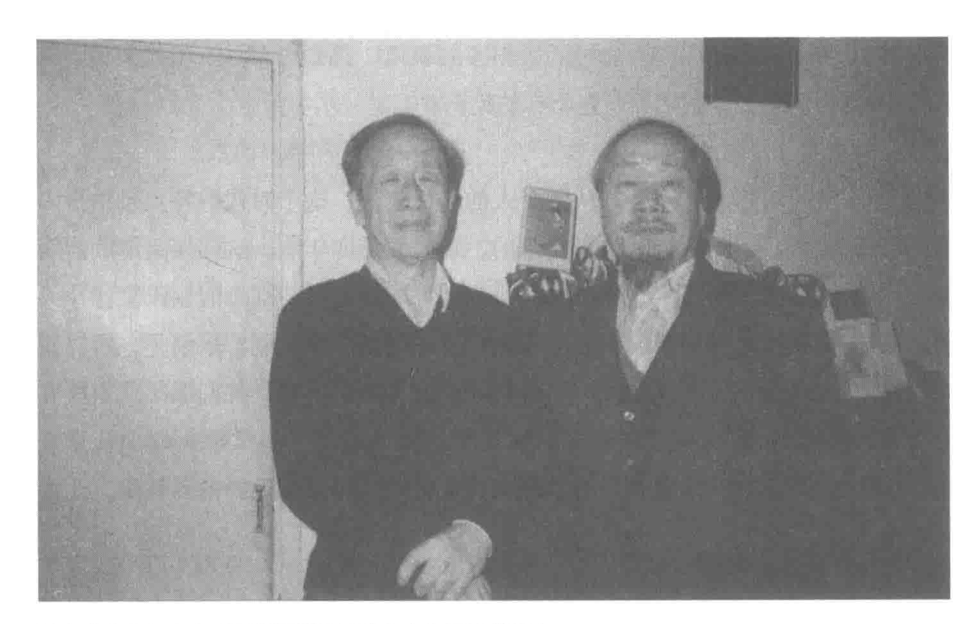
冯：可以这么说。但是，传统教育的作用在于熟悉古文的行文方式，不至于看到其他有关材料就胡乱解释。

陈：中小学阶段的基础教育当然很重要，像您中小学受的古文国语教育，可以说为文献方面的学习打了基础。那在数学、珠算方面您是受到怎样的一个教育训练？因为对于朱载堉律学成就的研究来说，数学方面也还是需要有

一定的基本功。

冯：我中学时先是一个贡生教一年，后来是一个北大毕业生系统讲九流十家，讲得很细。到了高二、高三，“源流”讲得差不多了，等讲到明清阶段，所选的文章没有以前那么重要，但讲课的这位老先生的涵养表现得更高。他是何许人也？我后来才知道他是清华国学门出身，相当于今天的研究生、博士研究生。清华国学门有四大导师，有王国维、梁启超、陈寅恪、赵元任。他在入学的时候，王国维已经投湖（自尽）了，但是他的影响还在。（教授我们的）这位老先生学养很深，凡涉及文字训诂、音韵，多少都要讲一点。我们当时虽然听不懂那么多，但是你见过了世面，知道老师在碰到古代文献时是怎么处理，至少提醒你今后见到古文要谨慎，这些就足够了。至于你翻翻《说文解字》《辞海》《词源》，再琢磨琢磨注释能不能看懂等，那就是你自己的功力了，一个老师不可能把什么都教到；只有这个，也够你用了，让你见过世面，知道怎么样对待学术工作。

陈：今天依然能发现，在专业音乐院校里受过完整、良好中小学教育的学生，他们的底子和水平是不一样的。没有一个好的文化底子，对未来治学来说



冯文慈先生与中央音乐学院蔡仲德教授（俞玉姿供图）

是会很受影响的。

冯：想学古代音乐史，甚或是近现代音乐史，学生出问题基本是在文献的理解上面。你了解一下他中学的情况，越是音乐学院附中上来的，毛病可能会更多。他到了中学这个阶段，本来应该是在国学方面有了更好更进一步的基础（以谋求）再发展，但是音乐学院附中做不到，成天练乐器。在音乐学人才的培养上，这样不能衔接。宁可师范院校（的学生），可能都比附中毕业的要好，他如果是一个普通高等院校（毕业的）可能会更好。当然，这也不能一概而论，也要因人而异，所以在音乐学人才的培养上是一个难题。记得我以前曾发表过一篇文章，谈到音乐学本科的人才应注意从普通院校吸收或从高师系统吸收；从音乐学院附中上来的，可能视唱练耳等专业技巧很好，但是文史基础会有欠缺。[①]

二、共和国初期的音乐学学科及人才培养

陈：您主要是在高校工作，也经历了许多的事情，那么对五六十年代共和国初期的音乐学人才的培养有些怎样的见识?

冯：音乐学的培养人才问题，从我个人的经历来说，这个时代的特点恐怕很多人都类似。我是从师范大学出来的，那时候是四年制，这四年是解放前两年半，解放后一年半，到1950年结束的。毕业以后，那个时候没有像今天这样读硕士、考博士，1950年我们毕业的时候连学位制都取消了，所以我没有任何学位，就是北师大音乐系毕业这样一个学历。我们那年北京所有的大学毕业生召集在一块儿，就在定阜大街老辅仁（大学）的小礼堂开会，大概也就三四百人，周总理亲自来讲话，讲话的扼要内容就是，让大

① 冯文慈：《综合性大学具有培育音乐学人才的特殊优势》，载《北京大学与艺术教育研讨会暨北京大学书法艺术研究所成立大会论文集》（内部资料），2003年11月印制。

家经风雨、见世面。到现在，都过去65年了。那个时候（学术人才培养）没有什么制度，就是跟着谁上课就接受谁的培养。我那时候最初是学和声学，那个老师（李季芳）后来在“文化大革命”当中自杀了，挺可惜的，原因在这里不多说了。[①]

陈：除了像和声这样属于作曲技术理论的课程之外，我们今天所说的“音乐学”里比较骨干的课程是不是从1959年就开始讲授了？您不是从1959年就开始教（中国）近现代音乐史课程的吗？

冯：中国近现代（音乐）史是在1959年以后，在这之前还教过一些外国音乐的课。外国音乐就是欣赏课，没有人开音乐史，都是音乐欣赏，我也教过一些，不太多。比如，带个贝多芬的交响乐唱片给大家听听，介绍介绍，包括对他的生平、作品都简单介绍一下。

俞：那个时候大学里面除了和声等作曲技术理论类的课程之外，属于今天说的音乐学的就是音乐欣赏课。我在南京（求学）的时候，南京师范大学也有欣赏课，陈洪给我们上的。那个时候也有唱片，胶木唱片，上课就放唱片。

陈：当时在中央音乐学院、上海音乐学院也开始招音乐理论方面的人才，中央院还成立了音乐学系，这对综合性大学、师范类大学的招生方式、课程设置、招生方向有影响吗？

冯：有影响。这么说吧，当时在领导层怎么做的决定我不清楚，但是在下面会有些靠私人关系、私人友谊呀——就拿我来进修的中央院来说，那个德国专家、苏联专家在讲课，整个领导层都提倡向苏联专家学习——师范院校的人也来（听课），其他一些有个人关系的也都叫去了。像汪毓和组织能力很强也很热心，就把我也叫去了，因为就在北京嘛。包括刘雪庵也去听

① 在20世纪50年代，冯文慈先生毕业留校工作的初期，先是跟随张肖虎、后主要跟随李季芳先生为和声学课程改题，之后曾逐步独自担任和声学的课堂教学。

了，当时他都五六十岁了。[1]

俞：刘雪庵那个时候在北京艺术（师范）学院，他是从上海来的，原来是华东师范大学的。

陈：这两所音乐学院设立音乐理论专业及教学系对其他院校有很大影响，有点儿督促大家要为教学师资培养、专业的设置开始做准备了。

冯：从中央院来说，那个时候它还在天津，一直待到1958年年初，一部分才陆陆续续搬到了北京。在天津的时候，学校就开始培养各个方面的人才，包括年轻的助教、三四十岁的讲师，有些教学经验的人都来了。我们那个时候住宿也很困难，就在屋顶的一个大教室，多的时候十几二十个人都住在那儿，也有外地的，包括黄虎威、翟咏、俞抒、叶栋等人，在那个大房间里，乱哄哄的。那个时候我算年轻教师中岁数稍大的，1956年的时候三十岁刚出头。更年轻的有二十多岁的，也有四十多岁的，都在那儿。

陈：这些参加专家培训班的，包括1959年在“十间房”参加近现代音乐史纲要编写的人员，还有60年代初参加编写《民族音乐概论》的一些人员。这一批人通过学习，经过教材的编写、整理资料，都得到了一定的锻炼，回到自己单位开始逐步发挥作用，这也意味着音乐学专业在各个单位有延伸和拓展了。

冯：对。当时在“十间房”组织了两次比较重要的活动：第一次是1958年冬天准备开始进行的近现代音乐史编写；第二次就是民族音乐概论班，这在60年代之后了。第二次的规模比第一次要大。[2]“音研所”建所40年印制的材料里面有详细的记载，那个材料基本上可以，只有些小的出入。

---

① 刘雪庵（1905—1985），作曲家，音乐教育家。1930年入上海国立音专学习理论作曲，随后参加各种抗战宣传活动，曾执教重庆国立音乐院。1949年共和国成立后，执教北京艺术师范学院、北京艺术学院、中国音乐学院等。创作有大量的歌曲作品及钢琴作品。

② 详见当年的参与者孙幼兰所写追忆文章《“民族音乐”研究班与〈民族音乐概论〉》，《中国音乐学》2013年第4期。

陈：在您的印象中，这份材料不太准确的有哪些？

冯：比如我们近现代史编写组有几个人漏掉了，或者职务给弄错了，不过也无伤大雅。孙幼兰搞资料还是很认真的。

三、中国院建院初期的音乐学学科建设

陈：1964年中国音乐学院成立，一建院就成立了音乐学系吗？当时对音乐学系的建设是个什么情况？

冯：那个时候还叫"音乐理论系"，不叫"音乐学系"。关鹤童当时兼系主任，他下边有四个人的领导小组：我是系秘书；教研室主任有董维松，民族音乐的；还有一个是音乐理论的，按照现在来说近乎音乐美学这种的（专业方向），叫李大士，已经去世了；再有一个支部书记林凌风。关鹤童他们都是老延安的，按照他的理想是继承和培养老延安那样的人——这样的观念很强。但这种观念的历时不长——因为1963年已经开始酝酿中国音乐学院的成立，正式宣布是在1964年的春天，后来定的日子还要晚，定到9月了，因为9月的时候周扬来讲的话，周扬是中宣部的（时任）副部长，就在辅仁大学的礼堂——中国院开始举办不久，就受到政治运动的影响。1964年的三四月间成立，10月间，我们就下到陕西去"四清"了——正式名字叫"社教"——直到1965年，将近一年时间才回来，回来不久就"文化大革命"了。就这样"马不停蹄"，总这么乱乎着。

陈：成立音乐理论系，按照关鹤童的理想就是延续延安鲁艺办学的传统，对民族民间音乐进行采风、记谱、整理，能够为现时创作所用，主要就是这样的一种想法。

冯：而且他直接就提出来要培养“乌兰牧骑”式的干部；还有就是学院教学领导人才；另一种是理论上的人才；还有一种就是搞事业的，比如学院教育人才、系领导呀；再有一种就是编辑人才。大概就是这四五种。[①]这能看出延安鲁艺的影响还存在。

陈：1964年成立音乐理论系时，系里的教师队伍大约有多少人？

冯：大约十二三人，包括新调来的。比如，从东北调来的，张前就是，还有常维孝，他后来因车祸去世了；本系的林凌风，还有我、俞玉姿、李柏年、李大士；中央院过来的董维松、赵宋光、谌亚选、王永全；汪明徵是老华北联大的，后来煤气中毒了；还有吕仲起，搞说唱音乐；还有一个程源敏，附中毕业留下来的，后来去了中央院的院办。

陈：当时系里的课程设置是种什么情况？

冯：1964年的春天成立，10月份又下去“四清”了，不是很正规。

陈：开始招生了吗？招了什么样的专业？

冯：音乐理论专业，招的人不多。

陈：当时大家都去外地搞“四清”了，学生怎么办？

① 根据由冯文慈先生所保存的中国音乐学院建院初期音乐理论系的建系“初步设想”，音乐理论系的人才培养目标为：“培养为我国社会主义民族新音乐建设事业所迫切需要的又红又专的一专多能的理论工作者。本系学生毕业后，经过一定的锻炼，可担任音乐理论方面的评论、研究、编辑、教学等工作，或者可担任音乐学校或团体的政治思想工作、行政工作、面向工农的中学音乐师资，以及群众音乐运动等工作。”根据“需要与可能”，逐步设立了四个招生专业：音乐理论（包括音乐组织工作）专业、音乐史专业、民族音乐研究专业、亚非拉美民族音乐研究专业。详见《关于理论系的初步设想》（修改一稿），中国音乐学院1964年5月13日印刷。

冯：老俞留在家里了，她来代理支部书记；赵宋光也留下了，他讲和声学；谌亚选上一上说唱课。俗话说，就是凑合。有了这个学院有了这个系，当然很好，但还是处在基础阶段。我的理解是，一个单位要形成学术团队，它要磨合一个阶段，不可能大家一拼凑马上就能起到正常的、积极的作用。

陈：当时有培养目标、有师资队伍，也开设了作曲理论的相关课程，也有音乐史学方面的课程，基本上依照师资现状和培养社会应用型人才的需求来开设的。

俞：北艺师（阶段）的音乐学教研室基本上是教全院的共同课，负责开设中国古代音乐史、近现代音乐史、外国音乐史，都是大课，没有定下专业方向、培养个别学生。中国院（建立后）开始有个别课的学生了，分专业了。

陈：从1964年的秋天就开始招生了吗？那时候的学制是多少？当时培养学生的目标是有的，但课程的设置、教材的编写恐怕还有待加强吧。

冯：音乐理论系的学制是五年[①]。因为教师在一个学术单位、教学单位磨合得不够，学生从四面八方来，磨合得也不够。所以人才的规格、标准不统一，好在不是经过一个模子拍出来的。

俞：当时师资本身水平也不够，不知道怎样来培养专业的学生。马可、关鹤童、安波他们的思想比较开放，他们总说延安的时候条件比现在还差，可以边建设边提高边教学，还能请外援来讲。我们老不肯招生，特别是老冯认为师资要提高些再招生。当时刚开始的时候还请沈知白来讲印度音乐，

① 从冯先生所保存的建系“初步设想”看，理论系学生的学制为“除一年的劳动和专业实习时间外，暂定为四年”。这样的4+1模式与当时的社会背景及学院的“培养原则”是密切相关的，即要“彻底克服理论教学工作中脱离当前国内外政治斗争、脱离生产劳动、脱离工农兵群众、脱离革命音乐和民族音乐优良传统、脱离音乐创作、表演实际情况的现象”，以“大力加强社会艺术实践，包括社会调查、采风、观摩、下乡、下厂、下兵营、下剧团等”，从而培养出“为我国社会主义民族新音乐建设事业所迫切需要的又红又专的一专多能的理论工作者”。详见《关于理论系的初步设想》（修改一稿），中国音乐学院1964年5月13日印刷。

最有名的是请到陈翰笙[1]来讲亚非拉的概况，他是老经济学家。当时关鹤童写个条，我去联系请陈老师。当时老先生特别负责，每周都来上课，讲了一个学期。他说，你们要学亚非拉的音乐，就必须了解它的政治概况、文化概况。

冯：这里有一个不同的学术经历会有不同的观念，难免会起矛盾。刚才提到我不同意那么快招生，是因为我一直在北京也没有去过延安。他们的传统是不完整没关系，先建立起来再慢慢完善。但在我这儿心里总有杆秤，中央院、上海院和其他各地的情况我都知道一些，我这么一衡量，感觉达不到人家的水平、达不到在北京领头的目的——这是在短时间内做不到的事情。因为这个事情，所以时常也有些矛盾。

陈：这种矛盾也可以理解，不同的经历容易导致不同的办学理念。当时是边建设边办学边招生，那么招生的标准和方案是怎样的？如何考试以及考试的标准是什么呢？

冯：当时答卷和题目也都有，具体说不清楚了，但是考官的感官印象很重要。举两个我当时去东北招生的例子：一个是朝鲜族的李宏善，现在还在鞍山，后来做了电台的编辑之类的工作，当时面试的时候他能跳能唱，很是那么个意思，我印象就不错；还有个叫聂英，是个普通的中学生，个子又小，但她是他们学校合唱团的指挥，精神面貌也不错，所以心里觉得她也不错。至于笔试可能好一些差一些，活动的自由度就比较大。

陈：主要还是面试，考官的第一印象。等于有一定的艺术素养，还要有一定的天赋。

---

① 陈翰笙（1897—2004），经济学家、社会学家。早年留学美国、德国，1949年共和国成立后历任外交部顾问、外交学会副会长，中印友好协会副会长，国际关系研究所副所长，中国工业合作协会名誉顾问，中国大百科全书编委会副主编，北京大学兼职教授，中国科学院哲学社会科学部委员、世界历史研究所名誉所长等职。专长于世界经济史和中国农村经济的研究。

冯：虽然没有这么个说法，但是面试还是起着相当大的作用。还有1965年（入学）的满都夫，蒙古族的，也是这种情况。

俞：关鹤童强调了一条，招生要看文章，要笔杆子好。当时乔建中来的时候拿了一篇文章，当时大家都要看，看完了大家讨论决定能不能转进来。他（关）认为音乐学就是要写东西，能写东西。当时方针和方向都有，都比较明确，能当编辑、教师，培养目标还是比较明确的。除了当教师之外，还能做普及工作，比如去群众文化馆。除了专业人才，还要能够做群众的辅导工作、普及工作。音乐理论系的建系方案，先后有三个，我还保存着呢！

陈：考试的设置大概就是面试、写作、视唱、基本乐理这些？

俞：但是视唱练耳没有现在要求那么高，能够唱谱就行，不管是简谱还是五线谱。

陈：当时的招生量大约是多少？

俞：1964年第一年是十来个人吧。

陈：招生持续到什么时候？

俞：到“文革”了，1966年就没有招生，（从建院开始）也就招了两届。后来整个音乐理论系与中央音乐学院合并了，整个就成了“五七艺大”的。中央院音乐学系1956年刚成立的时候，招生也不是很规范。

陈：院校在草创阶段谈不上规范，都是摸索着往前走，不然就不是“草创”了。

冯：乔建中的情况大概是这样：他不是属于中国院正规招生进来的。中国院一成立，他就关注到了（相关信息）。他原本是西安音乐学院二胡专业的，后来就想着转到音乐学音乐理论专业；也有文章，毛遂自荐就来了。他等于是转学，自愿降了一个年级，我们也同意了。他后来（在学术界）发挥的作用很大，活动能力很强——1964年过来上的是四年级，实际上他应该

是五年级了，平级转自愿降了一级。

陈：成立中国院的时候有北艺师的院校底子，学生都接续着，也有中央院转来的，就是说当时每个年级也都是有学生的。这样来说的话，等于乔建中他们是1965年毕业的？

冯：那时候的毕业不正常。他们在（河北）宣化集训，脱离学校了，也属于部队来领导，后来才毕业分配工作。当然，他后来在山东锻炼了一番，跟苗晶在一起，在山东做了些调查研究，之后又折回来（中国艺术研究院）读研究生。

陈：再谈音乐学、音乐理论的教育的时候就到了1977年、1978年了。因为“文革”期间很多人都接受改造去了，音乐学、音乐理论领域几乎是片空白。在这段时间里，您在教学上有些什么成果吗？

冯：“文革”之前还是上了些课，还开了几门新课，那是关鹤童的意思，要开设对现状的研究。当时的上课方式也是从延安的传统学来的：作个报告，大家讨论，没有教本。

俞：开始上课由马可先讲，根据所发的材料进行小组讨论。每次马可讲完了之后，分小组讨论，让我们组织各年级的学生研讨，看有什么问题，把问题整理了之后送到他家里去，然后下次课再根据这些问题来讲。后来梁茂春从美国回来，在中央院上课也使用这种方式。

陈：这种研讨式的教学至今都很受大家的推崇。看来（20世纪40年代初）延安的教学方式无意中走在了“世界的前端”。

四、恢复招生初期音乐学专业的教学及科研

俞：沈知白的讲稿是由赵宋光记录的，在沈知白的《文集》上都发表了。这是他当时来中国院讲课时使用的。1964年建院之后，当时中国院想调他来工作，上海院也愿意放，沈知白就来看一看情况，后来他看到北京太冷，就不愿再来了。他来讲课的时候很受重视的，当时他上课由赵宋光记录，因为赵宋光记录得最好最快，而且他也懂律学，其他人记不来的。后来赵佳梓帮忙整理，也就发表了。当时其他上课的资料也有，讲亚非拉的音乐也请了很多名人。比如刚才讲的陈翰笙讲的课，还有马可讲印尼的、安波讲越南的，这些都有资料，后来李西安装订了一大本油印的资料集。

陈："文革"时期不再招新生了，那么再招生是什么时候呢？

冯：我记得是1978年的招生，1977年那时候是工农兵大学生的最后一批学员。我当时给他们讲中国音乐史的课，那个班一共是五个人：董团、聂希智、孙笑非、刘新芝、余建军等，这五个人还是分专业（方向）的。那个时候



1980年9月，冯文慈先生和学生孙笑非在山西万荣采风（俞玉姿供图）

怎么入的学我们不清楚。

陈：工农兵学员一共招了多少届？哪一年入学的？

冯：我只带过这一届。入学可能是在1976年、1977年吧，也就这么几个人。[①]

陈：1977级、1978级是不是在同一时间段内也入学了？

冯：那可能是全国的大形势，音乐类的没有。音乐领域的是1978年才开始招生。当时两院合并了，叫做“中央五七艺术大学音乐学院”。

陈：1978年招生的时候还叫“五七艺大音乐学院”？还是各院校已经恢复独立办学了？

冯：已经恢复中央院了。这届招生我亲自参加了。我是在北京考区，于润洋去了上海。

陈：您所在的考点有几个考官？

冯：具体不记得了。当时系里的主任是张洪岛，领导小组有八个人，我跟于润洋算是副手，其他人有徐士家、何乾三、张前、李春光、董维松。

俞：刚开始还叫“音乐理论系”，后来恢复到“音乐学系”。中央音乐学院原来的时候叫音乐学系，“文革”的时候变成了音乐理论系。

陈：恢复“音乐学系”的名称是在什么时候？

---

① 1977年9月，随着中央音乐学院的作曲和音乐学专业从“理论作曲系”分离，原来的五位四年制“工农兵大学生”董团、聂希智、孙笑非、刘新芝、余建军转入新成立的“音乐理论系”学习。详见《乐学风华——中央音乐学院音乐学系建系50周年纪念册》，2006年11月印刷（内部资料）。

冯：我当时没参加这些决策，说不清楚。我那个时候还住在和平里，后来1981年调回中国院了。

陈：大致梳理一下，1973年到1977年您在研究所，后来音乐学院恢复独立建制您又回到学校工作，恢复高考后中央院音乐理论系第一届北京考区的招生您也参加了。在您的记忆中，1978年的招生考试是怎么设置的?

冯：有书面考试的卷子。当时我主管北京考区，我的想法是刚刚恢复高考，人才很难得，不要限制那么严格。有些年龄等其他方面的限制我一概比较宽容。

俞：当时说要扩大招生，音乐学系扩大得比较多。为了争取名额，他（冯）一个一个把考生的特长和分数都向学院考试委员会做汇报。

冯：原来计划招6名，系里讨论的时候由我主持，写在黑板上，一律公开，阳光透明。当时系里估计增加一倍，有12个招进来就很不简单了。跟学院领导汇报的时候是我去的，赵沨手笔很大，他一下拍板就定了18个人。[①]所以一些重要的人都是这个班的，杨沐、王次炤、修海林、郑祖襄、戴嘉枋、周青青、周耀群等等。这次招生比较得人心。

陈：招生名额等于一下子扩大成了原来的三倍多。当时系里的师资力量如何?

冯：这个数我倒记不准，大约二十多个人吧，当时两个院并在一起。我当时身体还行，靠着自行车，从和平里和中央院两边跑。

陈：您是1981年中国音乐学院复院就回来了。

冯：我的组织关系是1981年回来的，当时形势也是不可能、不适宜留在中

① 据该院音乐学系的纪念材料显示，1978年的招生量最终达到了21人。详见《乐学风华——中央音乐学院音乐学系建系50周年纪念册》，2006年11月印刷（内部资料），第139页。

央院。当时中央院搞古代史的人不少，金文达、蓝玉崧、伊鸿书、苏木，还缺我一个人吗？所以我就回去了。我虽然1981年就回了中国院，但1981年、1982年中央院的古代音乐史还是我教的。因为当时廖辅叔年纪大了，蓝玉崧在民乐系还没调过来，伊鸿书、苏木还比较年轻一点，金文达主要是讲作品、正式的史论没有教过。我在研究所的阶段，大家轮流讲过音乐史，因此我也有些经验，就交给我来上。后来中国院也招生了，但我个人的意见是先招进修班，进修班当时进来的就是郭树群、陈其射他们这批人。

陈：进修班是1983年的事了，您1981年回来时等于还没有招生。

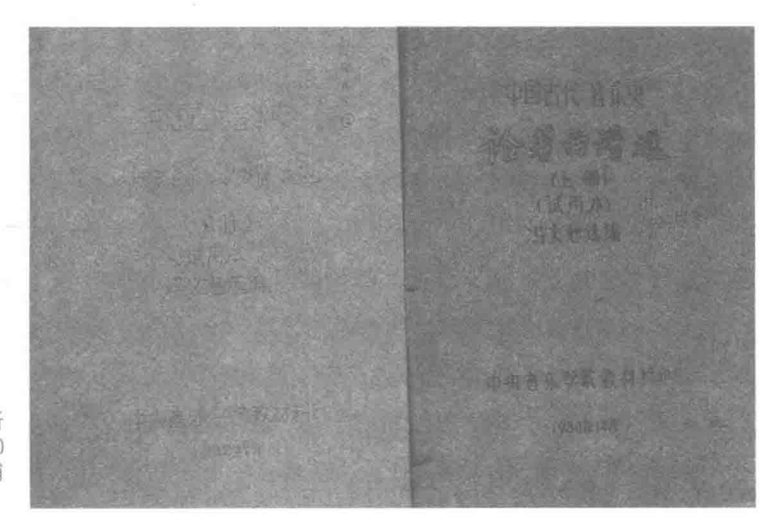
冯：还是招了些，但是当时上课没我的事儿，我没教学任务。

陈：您的《中国古代音乐史纲要》在封面上写着1985年由中国音乐学院刻印，是因为刻印的晚还是另有原因？因为1983年中国音乐学院就有进修班，1981年到1983年的主要教学工作还是在中央音乐学院。等于已经开始了一段时间的教学，然后才编写、刻印教材。

冯：刻印拖了很长的时间。“四人帮”垮台后，普遍教学上的情绪很高涨，社会活动也多，纪念王光祈之类的活动都是在这个时期，所以这个教学秩序也没办法那么正常。比如，纪念王光祈也不是一两个学校能决定或组织举办起来的，课该停的就得停下来，我在进修班的课就是这么停的。

陈：您在中央院任教的这几年，主要讲授些什么课？

冯：就是中国古代音乐史。所以我对自我情况的总结就是，纯粹被历史的潮流推到了古代（音乐）史这个领域。我当初没有下决心要从事这个专业并能有些作为，我说的“随遇而安”是个大实话。相对几个“史”来说，中国近现代、中国古代，还有外国（音乐史），当然各有各的难处，但是从学科所要求的基本功来说，中国古代（音乐）史的面最宽、最广，也最难。我碰到历史机遇的时候，往往不会考虑个人得失和将来一定要在哪个领域



由冯文慈先生所珍藏的选编于80年代初的教学辅导材料

怎么样，讲实话是没有（这样想）的。

陈：您从1978年开始在中央院讲授古代音乐史，一直到1982年。主要授课的学生都是音乐学系的？还是兼顾全院的共同课？

冯：教课主要是在1981年、1982年这个阶段，都是1978年入学的学生，到上古代音乐史课程时都大三、大四年级了。

陈：但您当时用的辅助中国音乐史教课的材料，选印的两册曲谱是1980年由中央音乐学院刻印的。

俞：曲谱就是给修海林他们那班上课的时候发的。在这之前还给工农兵学员上过课，是伊鸿书、苏木，还有他（冯）三个人轮流分段上的。

陈：从1978级开始，基本上是由您上音乐学系内的中国古代音乐史的专业课，伊鸿书和苏木就上全院的共同课。您上了几届学生的课？

冯：当时我记得一年级、三年级合班在一起上。

俞：头一年招的是王次炤他们那个班，隔年招生，好像1979年没有招生，第二

届招的人也不多。像我们近现代（音乐史）的专业课，就是汪毓和上系里的专业课，我和梁茂春、徐士家上全院的共同课。

陈：您主要上1978级和1980级两个年级合班的专业课，上了多长时间呢？

冯：当时真正属于这个年级应该听课的学生人数没有那么多，也就十几个人。但当时一上课人多得很，大教室坐满了。赵为民还有些东北的人都来（听课）的。因为“文革”耽误了很多课，很多人耽误了学习，所以一听到开设了这个课，包括本校的行政人员，还有《人民音乐》的于庆新都来了。所以，一屋子至少有四五十人在听课。

俞：当时课时很多，你说每周五小时，修海林说是有六节课。整个教学计划也很长，音乐学系的音乐史从古到今讲一年半，古代史讲的多一些，他讲完之后汪毓和接着讲（中国近现代音乐史）。[①]我们共同课的只讲一学年。

冯：最可靠的记录就是我上课用的讲稿。我讲课的习惯就是三五章写个稿子或者是提纲，上课怕“跑偏”了，就拿在手上。每次给谁上课都会有记录，在上课前几天写上日期、对象、内容。后来专门从事这个专业的，就是郑祖襄、修海林。

俞：当时也分主科老师的，但是他系里的专业课太重了，就没分给他学生。当时徐小平主科分的就是我，王次炤分给了于润洋，杨沐分给了耿生廉。

陈：1978年的招生对音乐理论人才培养与1964年那个时候的招生培养计划有何区别？

---

① 在为庆祝冯文慈先生八十华诞而写的专题文章《冯文慈先生的教学与治学》（2006）中，修海林教授开篇说道：“最早接触冯先生，是1981年。那时中央音乐学院本科三年级开设的中国古代音乐史课，是每周六节，历时一年半。”在郑祖襄教授的《回忆冯文慈老师教中国古代音乐史》中也提及每周六节的课时量，分为两次授课（4+2）。详见王军编《布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》，中央音乐学院出版社2009年版，第81、57页。

冯：时间、条件完全不一样。应该说经过“文革”后，文化自觉提升了许多，1978年的时候要好多了。但具体专业上的问题解决起来不容易，至少对学术思想、社会思想要敏感一些，对个人崇拜也已开始批判，而且会考虑这些批判对我所处的专业会带来哪些良好的影响。

陈：总之，到了1978年时招生没有像1964年招生时所强调的应用型人才的培养。

俞：中央院按专业招生。这是中央音乐学院的传统好，比较强调专业。

陈：中国院1983年开始招收进修班，那么中国音乐学院音乐学系真正招本科生是什么时候？1987年就已经开始招硕士生了。

冯：这些资料都有，具体记不清了。本科生也差不多到1986年、1987年了。我的第一个硕士是1987年招的李方元，1988年招有两个硕士生。

陈：1981年调回中国音乐学院，也就成立了音乐学系，等于您就是第一任的系主任。

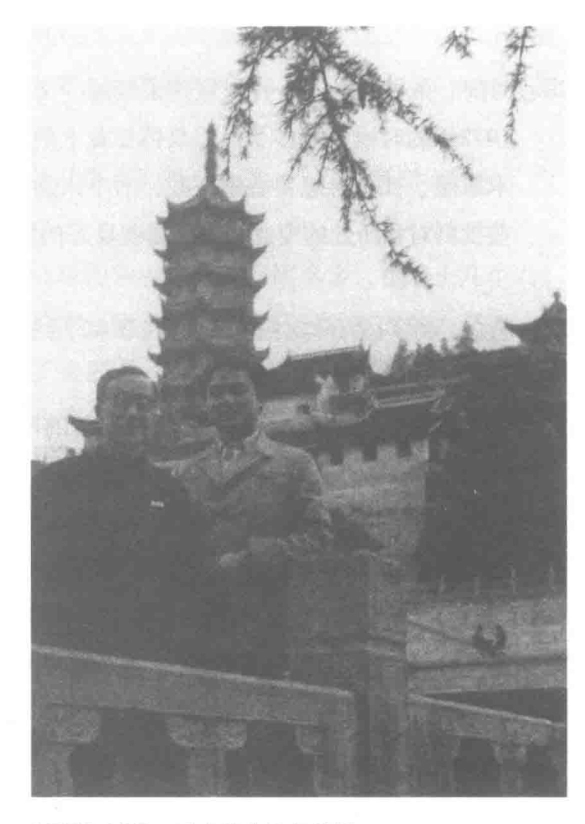
俞：但他又遇到了相同的情况。当时李凌就是建议赶快招生，但是他就不愿意。李凌见到我还说，你回去做做冯文慈的工作，他太慎重了。怎么能不招生呢，现在那么多老师，还说师资不够？

陈：1981年成立音乐学系，1983年才开始办进修班，等于也还没有正式招生。在这段时间，系里的老师们都在做些什么工作？

冯：我当时考虑的问题是，你要招生，首先教师是否具备这样的水平？就建议大家可以先进修。我不太赞成所谓的“延安方式”或是正定华北联大[①]的

① 华北联合大学于1939年7月成立于延安，11月到达晋察冀边区办学。1948年8月，该校与晋冀鲁豫北方大学合并为华北大学，校址设在河北正定县城。

招生：急急忙忙上岗，在培训班半年上完走人，然后再去做群众工作。我觉得从长远考虑，高等院校需要一个水平，中国院跟中央院和上海院相比，我们不能总是处在这样一个水平。我深知当时系里各方面水平都不够，在系里开会的时候也主张，希望大家用这个时间好好提高（自身）。我甚至把外国（音乐）史的教师召回来，听他们读外文资料。我就希望我起个头，推动起来，然后大家各自好好发展。



1985年10月，冯文慈先生与修海林在镇江金山寺（俞玉姿供图）

俞：张静蔚对他这个让大家进修的理念还是很支持、赞成的，他就是在进修的那一年时间收集了很多资料。

冯：他（张）这个人才我还是花了些气力，蹬着自行车到新源里，我亲自跟他说，你还是回母校吧。他原来在北艺师工作过一段儿，后来调到哈尔滨了，70年代末又考回艺术研究院读研究生。[①]

陈：办学理念还难说谁对谁错。我是觉得您的设想在当时来说也有些理想化，

---

① 张静蔚（1939— ），中国音乐史学家。1960年毕业于北京艺术师范学院音乐系。1981年毕业于中国艺术研究院研究生部，随后进入中国音乐学院任教。20世纪80年代中期曾接替冯文慈担任音乐学系主任一职。

真正高校的老师也许是边招生边教学，可以相互促进呢？张静蔚在您80岁生日时写了一篇小文章，谈到三个问题，其中第一问题关于教学方面，认为您的教育思想是值得研究的。[①]那么您作为复建之后的第一任系主任，当时建系的方针，您的总体设想除了教师修炼好内功、谨慎招生，对其他方面有何设想？比如对科目设置、教学方案设置、教学方针制定等方面。

冯：实际上我说过多次，不要提我是第一任系主任，在我之前还有一个关鹤童，他是第一任系主任。再一个，我总的设想是，经过“文化大革命”，我们做教师的，不说冠冕堂皇、雄心壮志的话，我们在这个岗位总得有一个志向和目标。但是我的设想、我的呼吁往往在实质上得不到热切的响应，你在这个岗位不是“稻粱谋”、混口吃的，也不一定说要成名成家。所以我也奇怪，不知道他在想什么，看不到奋发的劲头。一些人虽然也在教课、文章（写作）上有一点两点的表现，也不是说都在那里混吃——这是怎么回事？想不清楚。我自认为资质是中庸的，没有很高的天分，算中等吧，在某些方面偏上一些。我还是想尽我的能力，希望能鼓励大家做得更好一些。

陈：从1983年招进修班开始，中国音乐学院音乐学系的教职工大约有多少人？

冯：也就十个出头吧。

陈：张静蔚来的时候算是高学历教师，任教近现代音乐史。他在一些短文里面对您实施的一些措施以及一些想法都比较赞同。

冯：他了解我算比较多的。他原来算北艺时期的，还属专科，后来因年头延长了才改成了本科毕业，他们是初中毕业戴着红领巾上的专科。这中间有个

① 张静蔚教授的短文《我的几点想法》谈及了三个问题：第一，冯先生首先是一位教育家；第二，冯先生至少有两篇近代的经典之作；第三，冯先生对杨荫浏大师某些观点进行讨论和批评，是很正常的。详见王军编《布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》，中央音乐学院出版社2009年版，第59—60页。

“估计”，按我个人的经历和看张静蔚这些学生的经历而言，作为培养高等教师，不是说政治上一鼓劲就上去了，学术的积累能够达到高校教师运用自如，能教课能科研，得靠积累，不是一触即发的。这好比要“文火慢慢炖”，学术成就才能出来，不是一着急一跺脚就能出来的。我时常有这样的理念，看一些比我年轻的人的问题，你不走心不对，太着急也不行。这中间客观条件的制约太厉害。

五、音乐学专业的人才特点及培养

陈：我们音乐学专业从20世纪的50年代到60年代再到如今，大家对它的概念的理解在不同时期有哪些不同呢?

冯：是的，原来不懂什么叫“音乐学”，后来才慢慢知道音乐史学是音乐学的一个分支，知道音乐学有很多分支，这种认识才慢慢深化。说到人才培养问题，我觉得有志于音乐学这个专业的学人，首先要自我培养。你学什么专业，首先自己要有一个目标、有志向，要为自己创造环境，创造学术氛围，这一点我觉得很重要。从这个学术环境来讲，我一直在北京，待过三个学术单位，一个中央院、一个音乐研究所、一个中国院，这个方面从我过去的接触来说，我觉得中央音乐学院和音乐研究所都比中国音乐学院要强些，这可能是看自己的问题会认识得多一些。当然过去大的政治环境都一样，都是在北京嘛，都会受各种领导关系直接或者间接的影响。但我感觉过去所在的北艺师，包括后来的中国音乐学院，继承了这个传统，就是政治领导上属于空洞的教条比较多。

陈：这些东西都“俱往矣”。从50年代音乐学专业初创到今天，您一直给本科生、硕士生再到博士生授课，对各个层次学生的情况都有了解。那么，您对音乐学的人才有着怎样的期待和要求?



2006年5月，冯文慈先生与所指导的两位中国音乐史学博士合影（左起：王军、冯文慈、赵为民）

冯：我们缩小一点儿，拿音乐史学或者中国音乐史学来说吧。作为一个学生或者这个专业的教师，最重要的是对这个学科的兴致要掌握好，大体上要知道这个学科是怎么回事。我记得在我的学习过程中，有一句话给我留下很深的印象，大体是“音乐不限音乐，史学是一切学问的学问”。这就把史学看得非常宏观，音乐史学属于史学的分支。你这样看这个关系，才知道自己的注意力应该放在哪儿；不是说，我搞音乐史学就是读谁的几本书几篇文章。当然，初学阶段你应该有必经的阶段，由老师给你指定必读的书目，这是不可避免的。但逐步深入后应该知道，史学的性质为何，音乐史学是个什么地位。这样的话，你学习的进程才能使眼光比较清楚、心底比较明亮；否则的话，不管是谁一说这个专业，眼光就很狭窄，我就不太同意这种局限，首先应该学会自我突破。当然，任何专业都该具备一定的学术眼光，作为音乐史学应该有这样的眼光。然后你碰到具体事情的时候才能知道，这件事应该给予一定的注意力，要有多大的注意力，心理上要有学术价值上的判断。我觉得搞理论的人，判断总是必不可免的，没有判断就没法深入。

陈：好几位学者先后参与了您对朱载堉两部著作的点注工作，有些后来继续从事了这方面的研究，有些则是在其他领域卓有贡献。您认为，他们当年做学生时有了参与这种科研工作的经历，对现在作为一名高校教师而言有什么帮助？

冯：我根据我的历史机遇，我的能力，我能做的就是这些了，没怎么玩乐，没怎么闲着。你们愿意干什么，这是你们的事。苗建华后来跟蔡仲德读博士，进入音乐思想方面的研究了，也很好。我从来没有刻意要求我的学生继承我的衣钵。

陈：但是给学生一定的历练，对今后从事其他学科方向来说，这种历练也是很有帮助的。

冯：我对学生（的态度）和我自己的人生态度有关。我是比较自由主义的，对自己也是这样，不太安分，比较随心。你对我的（个人）历史如果大致了解，也可以知道是这样。对学生们也不限定，我从来没有和学生说：你最好研究这个领域，这个领域很宽，你也有特长。像李方元，他最关注的方向是音乐教育，他毕业也没有在北京留着，我也没劝他。他爱人是从事钢琴（教学）的，我哪有把握把他爱人调来？人家的家人都还在重庆，所以我不为难人家。像刘勇的硕士毕业题目是他自己选的，我倒是说了一句十分肯定的话，他做完了我比较满意，我说博士论文也不过如此了。他的题目是《朱载堉异径管律的测音研究》，当时很困难，经费也有限。当时音乐学系副系主任是杜亚雄，给争取到有限的经费进行了测音。后来他（刘）的博士是跟袁静芳读的。我倒是一贯有这样的想法：你如果硕士跟我读的，博士最好换一个人，硕士已经三年了，如果硕士、本科连读的时间就更长，你对这个老师如何治学的思路和观点大致已经了解，何必还靠在他身边呢？再待三年不还是如此吗？最好换一个（导师），开阔一下眼界。比如项阳，他1987年考我的硕士生没有被录取，我就劝他：你最好考一个人文学科（见长的院校），眼界就会更开阔，不一定非得在专业音乐院校的圈子里；他就是外语差一点儿，我觉得这还是好事。他后来去了厦门大学，在厦门大学学了人类学（等课程），他的眼界就开阔了，可能对他有些意想不到的好处。对别人我也是这样的态度，有些人就是连着读下来了，我也没劝阻，像王军就是硕士、博士一块儿读下来的。这个都在于个人，我的思路差不多是这样。

陈：对音乐学专业人才的素养及从业方面，您提出了些意见。那么对于专业院

校教育的三级学位制，您觉得以音乐学专业来说，不同级次的学位该有什么样的要求和对待?

冯：这个很难回答。在我们这个社会中，特别是我所经历的年代，好像缺乏一个规范可言。即便刚开始就定了，但是很难按照这个规范去做、去要求。说得具体一些吧，比如我指导的第一个硕士李方元，他入学后我才知道，他参加过乐团，在里面是拉小提琴的；刘勇呢，他是1953年生人，1966年“文化大革命”时，他才13岁，刚上中学，是这样的一个经历。你得承认这个现实，你该做的工作或者提醒学生要做的工作，实际上就要复杂得多，不是说我上课时就按照自己的思路来讲，学生是否能接受那是他的事。做教师不能这样。我在后来给不同专业的硕士生上课时，听到这种反映，比如讲文献的时候，有学生觉得没必要花那么多时间（学这些课程），但是每个学生的情况不一样，有些学生就需要这样来讲。

陈：那是否可以说，音乐学的人才培养不适合大班制?

冯：比如过去我带过一些本科、硕士生之后有些感慨，这个没法统一、没法办。我们的音乐学专业到了本科阶段，它跟音乐学院的附中是不衔接的，这是个大问题。我也没有机会在相关会议上提出这样的看法。我在有篇文章中顺便提到过关于这方面的问题，就是音乐学学生的生源问题，意思就是音乐学院附中的学生不是很理想的生源，衔接不上。[①]比如，给硕士生上课时，我跟刘勇、苗建华说要懂些律学常识，说到一些律学专有名词Log，一下子把他们给说蒙了，什么是Log，不懂。他们没有读过普通中学。我们的附中对于演唱、演奏甚至于作曲、指挥方向大体上可以衔接，或者说他们比音乐学系衔接得更要合理一些，而对音乐学专业而言不合理的地方多。

陈：技能型的专业可以衔接，比如“童子功”的要求。那么，音乐学专业该如

① 冯文慈：《综合性大学具有培育音乐学人才的特殊优势》，载《北京大学与艺术教育研讨会暨北京大学书法艺术研究所成立大会论文集》（内部资料），2003年11月印制。

何衔接、和谁衔接呢?

冯：我觉得作为附中三年或者六年学习之后上来的，有它的好处，因为有具体感性的东西体验。但是作为音乐学，它有很多知识性的东西，这些感性层次解决不了。怎么办呢？是不是办一个先修班，让想从器乐或者声乐专业转音乐学专业的学生可以先补习一下，一年、一年半或是两年？我最担心这种思想：音乐学院附中上来的，觉得我的声乐、钢琴不如别人，我考不过别人，那么就上音乐学吧。如果我遇见这样的学生，我会让他认真考虑，音乐学适不适合你，首先你有没有兴趣和志向，没有的话你会很苦恼。

陈：对于现在音乐学的教育或者人才培养，您觉得有什么值得注意的方面?

冯：从我零零星星接触到的一些现象，包括学生和教师的倾向来说吧。比如我见过这样的学生：钢琴水平很好，视唱练耳都很好，但不一定适合学音乐学，他的知识结构、思维方式对学音乐学是有点儿困难的。你选对了，对他一生影响很大；你选错了，他会很苦恼。现在我知道一些视唱练耳老师，他们对于学生的要求就是能考进茱莉亚（音乐学校）或者水平能与国外相比了，听到这种现象你不能否认别人对专业的良苦的追求。对某些专业可能确实是很好的，他是指挥专业的、作曲专业的，甚至演奏专业的，对音乐学专业的来说比较理想的学生是在知识水平上、结构上比较合理，哪怕是音乐技能方面略微差些。至少在一部分教师当中，好像把音乐人才的培养看成一种演员式的培养。这只是一个方面，不是全面，尤其不是音乐学的整体的方面。音乐学比如音乐史学，它有其知识结构方面的要求，我觉得应该是这样。我们中国有文史哲不分家的传统，要想搞历史，文学和哲学方面的修养都应该具备一些。

陈：您对人才培养的这些认识，有没有贯彻在自己的办学以及教学活动中?

冯：我的想法零零星星跟学生讲过，但没有正式在系里的会上讲过。我觉得搞音乐的人把音乐的技能性的东西看得较重的人居多；而从音乐学出发，对学生的知识结构、逻辑思维能力、历史主义的观点看重的人，比较少



1991年7月6日，冯文慈先生所指导的硕士生苗建华的论文答辩会（左起：张静蔚、苏木、郭乃安、苗建华、冯文慈、董维松、朱卓建。俞玉姿供图）

一点儿。

陈：造成这种情况的原因有哪些呢？您的这种看法在正式的场合提出来是否会受到抨击？

冯：正式的攻击我认为应该不会，因为我至少能够言之成理。举个极端的例子，过去（北京）师大音乐系有位教视唱练耳的老师，他把一条完整的视唱剪成五段六段，天女散花似地哗啦啦往地上一撒，然后把地上的五六段捡起来任意拼接，让学生开始唱，看你是否能唱下来。我觉得这有些把学音乐看成了耍杂技。就是把音乐艺术的演唱、演奏、作曲、指挥技艺方面的内容过于凸显、夸张起来。但作为音乐学，特别是音乐史学，更多的是需要一定的知识结构，包括逻辑思维和历史主义思维的东西，这些远远比技艺性的东西更加重要。

陈：音乐学院现在各个专业的招生，对音乐技能性的能力还是较为看重的，比如对器乐演奏、视唱练耳、乐理等方面的考核，但对文化课分数的要求还是不太高。您觉得这样对本科人才的招生、培养合适吗？

冯：这个问题太大了，一时难以回答。像一些同行他们在有关的会上发表过一些宏论：咱们要建立有中国特色的教学体系，如此等等。我觉得这样讲太空洞了。

陈：某种角度上讲，音乐学的人才应该是一种“复合型”人才，对逻辑思维能力和知识储备的要求可能要高于音乐技能自身的要求。

冯：对，所以就有后备生来源以及培养的问题。我好像在一篇文章里提到过，要注意音乐学院以外的生源，比如综合性大学和高师系统的学生。当时已经有这样的一些生源了，后来好像这种趋势慢慢加强了，这是好现象；甚至还需要一定的理科知识，比如未来研究声学、研究频率等。所以，将来音乐学院里面的音乐学系、音乐科技系的生源是个很值得研究的问题。

陈：对于音乐学的学生来源，不能单看附中生源，可能需要更为广泛的选择人才的视野。

冯：对音乐学专业，年龄越小越麻烦。邓小平说过“要从娃娃抓起”[①]，后来很多专业都从娃娃抓起了，但是对音乐学来说这样做有点更麻烦。

陈：抓是要抓的，但是要看抓什么。比如，抓一些各学科的知识储备，包括技能性的培养，多一些对社会、自然界的感性经验，为复合型人才成长打好基础。

冯：但从音乐学系后备人才来说，很难从小时候看出来，也没有必要。如果说是音乐技艺的学习，那是可以的。

陈：您是47岁开始真正从事中国音乐史学的学习，到1978年关于《十面埋伏》的文章发表出来时已经52岁了。按照您这样的年龄情况，从今天来说，对

---

① “要从娃娃抓起”，这是邓小平在20世纪八九十年代谈到教育、体育、科技等领域的问题时不断向社会发出的号召。

于音乐学系的学人，您觉得什么时候来真正确定自己的研究方向比较合适？这个研究方向也许是终生的，或是能持续多年时间的。

冯：像我这种情况，只能说是过渡性的人物。我们也不必妄自菲薄，要看到自己的长处和弱点——只能说是过渡性的历史人物。将来的人才，也可以不拘一格看人才的成长，我们现在音乐学院对音乐学的学生多半还是以钢琴、视唱练耳的水平来评价，但是对民乐水准的评价基本还没有考虑。这些都得考虑，这样才能拓宽音乐学的领域。并不是说学音乐学的，都是要从法国那样的高等音乐教育的模式出来。

陈：现在本科阶段音乐学的培养也算比较健全。不少学校本科高年级的学生就确定研究方向了，然后到了硕士、博士就一直延续这个专业。您对于较早确定研究方向这种现象有何看法？

冯：人才的出现或者说尖端人才的出现很难一概而论。前些年听说有一个高才生，后来人家跑到佛学院去了。这个很难说，到了中学、大学、研究生，甚至（学位）都读完之后，志向一下子变了，转到其他领域出人才的也有。

陈：音乐学专业有它的特殊性，不像表演、演奏专业相对比较单一。对学音乐学的人而言，人才成长的途径和方法是多样化的。

冯：你不必限定他是从什么专业转来的。比如他从钢琴、小提琴专业转来音乐学，这也有可能。

陈：在我们现在的教育领域里，有这样的情况，即本科阶段大三、大四就确定了研究方向，让他主攻某个课题，然后硕士、博士阶段就早早地框定在一个更加具体的研究方向里。或者我们在硕士、博士研究生招生时，对于跨专业方向的考生也会设置种种的加试科目。

冯：我比较倾向于“自由主义”，加的很多条条框框往往不切实际。人才的成长在十七八岁、在30岁之前的变化往往很大，很难限制一定怎么样才是合

适的、怎么样不合适。可以举很多例子，因为兴趣的转变转了专业而成就了某些方面的人才，甚至从大的方向转换的都有。

陈：人才的成长应该给予多一些自由的裁量，过多的限制未必好。

冯：对。而且从教育而言，还有“个性”的特质，但如何培养个性也很难。举个具体的例子，比如洪达琳，她是从茱莉亚（音乐学校）出来的，钢琴弹得确实很好，她从1952年回来后没有正式开过音乐会。从我个人的认识来看，她是一个很好的音乐家；她是个女性，但是演奏风格有男性的很雄伟的一面。她就主张孩子不能勉强，最好给他一个适宜的环境，让其自由成长。她有两个女儿一个儿子，儿子早夭不说了，两个女儿后来都没有学音乐。她主张孩子的兴趣很重要，要她们有兴趣，自然成长。

陈：这与她自身的教育理念、艺术观念是有关系的。

冯：讲讲我自己的儿子冯丹。他从小比较淘气，小的时候开始学琴，邻居的孩子也学琴，人家比他用功。让他弹琴就不踏实，有次我跟他说，学琴多受罪呀，要不咱们别学了，咱们可以学其他的。出乎我意料的是，他说：



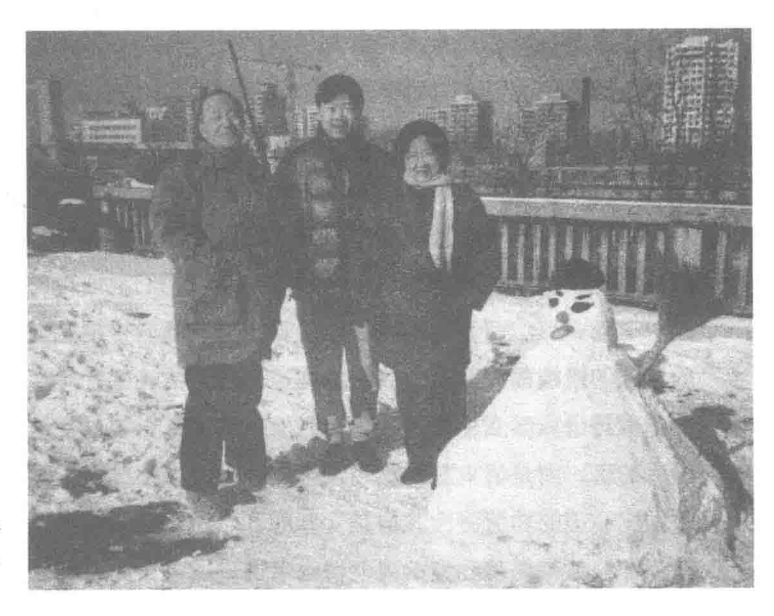
1998年6月25日，冯文慈先生所指导的韩国留学生吴珉英通过论文答辩（左起：林大雄、冯文慈、吴珉英、刘勇。俞玉姿供图）

“我不，我要学！”后来也还是不太用功，但也拖拖拉拉学下来了。他的老师也说，冯丹的音乐表现还是很不错的。那就行，让他学吧。我中间曾经担心，他会不会被人家“包装”了，走“流行音乐”那条路——他的性格让我很担心他搞“流行音乐”，但是那个趣味他也没染上，还是在比较正规的艺术趣味上。他在中央乐团、中国交响乐团当钢琴演奏员已坚持25年了，现在在中央音乐学院乐队学院兼任客座教授，那就由他自己发展吧。我在这儿说个大胆的话，郎朗虽然现在是世界知名的，但这孩子世俗气息太浓了，加上他父亲的影响，使他的商业性太强。

六、中国音乐史学的学科特点与治学方法

陈：您和黄翔鹏都是在70年代后转为中国古代音乐史方向的，你们之间有没有什么共性的因素存在？

冯：我的看法是这样的，东汉的王充有过一句话：“知今而不知古，谓之盲



一家三口的冬之趣（1997年1月）

瞽；知古而不知今，谓之陆沉。”（《论衡·谢短篇》）你只知道当前的不知道古代的，就跟瞎子一样；你只知道古代的不知道今天的，你就没有地方站脚。所以，（1977年）教孙笑非他们这班，可能对我有这个作用，我就觉得我教得还可以。以前他们都是说蓝玉崧在那儿教课，如何好，但是蓝玉崧在这时候还没有恢复在音乐学系的工作。

俞：他（蓝）当时在民乐系，还没有来音乐学系。

冯：我为什么有这个信心呢，一个是我这个基本的看法，古今应该通下来，我后来在哪篇正式的文章里提到过，也就是根据王充的思想。你搞古代的应该知道近现代的，否则你这个转折你怎么过来？你搞近现代，你也得知道古代（音乐史）。我现在感觉到，不管搞古代的还是近现代的（音乐史），我发现了一个问题：搞古代的也好，他不大重视往近现代来转；搞近现代的人，不大重视应该通到古代去。他上下不相通，这个课怎么能讲好呢？我发现一个比较普遍的毛病，就是对于学堂乐歌的误解，而我认为这是从古代转向近代一个很关键的问题，就是你评价学堂乐歌，你要评价得恰当；你不恰当，这个弯子没法转。你如果说是搞民族音乐学的，一看到这个学堂乐歌，孤立地看待这个问题，不是从历史辩证的发展来看这个问题，他就会出现这种言论：有得有失。有得，就是介绍了新品种进来；有失，就是为什么要崇洋，学堂乐歌当时都是洋腔洋调的。还有其他各种各样的看法。我觉得它这个古今的转折没有转折好，我个人比较重视学堂乐歌这个转折：它再怎么洋腔洋调，学堂乐歌是当时（清末）西太后已经知道，教育不变革不行了。不管她是被迫的也好、死脑筋也好，反正在清末她已经推行这个新式的小学教育，她已经下令，让那些庙宇呀什么的改成了小学，要不然哪有那么多小学的校址？咱们考证历史，也还得看问题看得全面一点。西太后不说有她的功绩吧，起码得把她当时有些什么重要的、大的措施都看清楚了。假如你这个看不清，你就对学堂乐歌不能够做出正确评价。学堂乐歌离不开当时的教育变革，教育变革就不是“五四”以后的事，而是清末那时已经发生了，当然大部分推行开是在1904年，这时候沈心工的功劳更大。但是变革的开始还稍微早一点儿——说来话长，因为新的教育变革我很重视电视台最近讲的一个新材料，说新式的西方的

数学、物理、化学这些课程的教育，不是“五四”以后才有的，不是1840年以后跟着就有的，而是大概在19世纪的60年代出现的，那时由于福建办船政学堂，它是因为有洋务派的新政在那里推动，这个教育就不得不变革。所以包括搞近现代史的人，有时候掌握的资料不太全面，也会出现一些问题。你要把大学的教育成立百年推到那个时候去，因此这个小学、中学它的教育的出现，自然会引起学堂乐歌（的发生）。咱们中国也很好啊，这个民歌等等也入了学堂乐歌。学堂乐歌尽管它洋腔洋调——早期比较多一点，但那时它改变了中国的音乐生活这点你是否定不了的。我们常说唯物史观，你看历史就得这样看，不能够完全相信“文化价值相对论”，你不能光那么看，它是整个的教育变革带来了音乐生活上的变化。以前也有民歌，在部队里面也唱，你现在去查查《清史稿》，军队唱的军歌现在看不到曲调了，说不定也有《老八板》等民歌，歌词还都在，结构在，曲谱还没有见到，谁来考证？真正考证了也不是没有办法，因为民国期间出版了时调小曲的乐谱，工尺谱的，给我的印象，那还是很难得的珍贵资料，那是属于清末民初流行的，可能一直流行到“五四”时期，说不准。你这个变革的时期，学堂乐歌你不看准了，光在那里说“有得有失”，作为搞史的人，我觉得严格说起来是一种音乐史实上的误导。搞民族音乐学的人愿意这么分析，咱们也不必反对，他有他的视角，也不能完全否认啊。但是你要讲历史，不能同意这个看法。我的想法是这样。

俞：这个对学术研究成果的看法，对音乐史的研究是有些影响的。

冯：从这点来看，王充讲的“知今而不知古，谓之盲瞽”，讲得很好。你讲近现代史，就从1840年讲起，讲得清吗？或者从1904年的（乐歌课）教材讲起，讲得清吗？

陈：在您发表的史学成果中，有些属于先秦时期甚至是先周时期的课题，很难触及像学堂乐歌这样位于古今历史临界点的问题。比如对于五声阶名由来的探讨那篇[①]，更多呈现的是研究方法的问题了。

---

① 冯文慈：《释“宫商角徵羽”阶名由来》，《中国音乐》1984年第1期。

冯：这里面涉及一个史学立论的原则问题。过去有一个传统的、影响很深远的说法，就是“孤证不立”。论证一个事你只有孤证，立不住。我后来觉得这值得怀疑，孤证不立，二证、三证就能立吗？主要还是要看实质。你如果就是一个孤证，但是这个孤证很牢靠，那也可以立得住。你先别说它是不是一定正确，起码是可以立得住的。所以，我认为这“孤证不立”的传统说法也有值得研究的地方。

陈：对，凡事不能绝对化。对于治学中的种种观念、方法，不能把它绝对化了。

冯：你提的这篇文章发表以后，我就等于直接听到说“孤证不立”，就是说你这个理论是很新鲜，但是孤证不立，能够立得住还差着呢。我听了之后倒也不生气。但这是一个史学观念、立论观念的研究。“孤证不立”的说法在一定条件下有些道理，但是假如只是从数量上判断谁能立谁不能立，这不是十分牢靠的。

陈：您的一些观点成文之后，大家的接受度比较高。您的课题在选择时有什么特别的方法、角度吗？

冯：这些说起来也零零散散、不成规律。我认为搞史学的人跟别的领域是一样的，都要有一个敏感的精神状态。没有敏感的精神状态，你看不出分歧、看不出矛盾来，那怎么办呢？有了分歧就是有了差别，可能就有对错之分，或者都错了。这个敏感总要有，但是敏感不一定要冒冒失失地马上发表意见，有时需要酝酿一个比较长的时期。有的时候别人的意见你吸收来了，但是别人不一定发表，你替他发表了。比如说我批判杨荫浏“崇古饰古”，这中间我吸收了黄翔鹏的意见，但是他是杨先生的关门弟子，他没有直接写过文章，我在这个文章一开始就提到，有人也有这个看法，但是人家没说，我现在说出来，那个人是谁？就是黄翔鹏。你心里有这么个资料在这儿存着，就好像是个电脑或者卡片似的，你什么时候感到成熟，往往经过比较长时间的考虑，一下子考虑不成熟的。我再比如说一个例子，黄翔鹏有个看法——方才是说我同意的——但是他没说，等于我跟他一块



2015年4月，音乐史学界同人为冯先生祝寿（后排左起：李淑琴、蒲方、戴嘉枋、汤琼。李淑琴供图）

儿把杨先生这个问题提出来了。还有一个，他的说法是我不同意的，但是这个问题很大，你不一定能马上发表意见。你马上发表，潦潦草草，也说不服人家。我举个例子说吧，我先扣个“帽子”哦，黄翔鹏有点受民粹思想的影响，他总是想中国怎么影响了别人，而不太愿意考虑别人影响了中国。因为黄翔鹏在口头上不知道为什么，总是强调中国影响了西亚、南亚等地，而不是在一定时期那些个地域影响了中国。我们两人口头交往比较多，他这个思想在文章里不一定写得很清楚，或者只是有所表露，但是口头上他跟我说得就比较清楚了。虽然你觉得他不对，你只能先搁着，也不能马上反驳，他说的是不是对，你也得考虑一下。我总的认为，在这个问题上很多史学大家，人家也考证过，像陈寅恪、向达都做过考虑，就是南北朝、隋唐时期中国至少是北方地区，还是受到外域的影响为多，包括从印度、南亚来的，经过中亚传到中国北方地区，这个大的趋势，我觉得我也不可能把陈寅恪、向达都研究遍了，再自己得一个结论，只能大致摸摸看看，就可以肯定黄翔鹏这个想法不对。但是你要想反驳他，你还要做很多的工作。

陈：一些课题的选择比较成功，这与您说的学术敏感和比较开阔的视野，都是有关系的。

冯：比如说吧，“郑卫之音”的问题，我在《孔子“放郑声”辨析》里实际写

的就是这个问题。[①]但是后来我那个标题用得也不好，就是分析孔子这句话，可实际文章的内容已经涉及这样一个观念，就是说“郑卫之音”可以说是从春秋战国一直下来，这个传统一直是存在着的，只是地域上有变化；在汉族地区，可能是越来越弱势一点，但是你这个东西到少数民族地区去看一看，或者亲自采风——我没有亲自做过采风——你看看是不是还是“郑声淫”的情况，这实际还是存在的。我为什么能够得出这个结论？有段时间我搞明清时期的音乐，我就把（艺术研究院音乐）研究所有关明清时期一些文人到云南、贵州甚至到湖南、四川、广西等地留存的笔记翻阅了一遍，真是有好处，所以你搞音乐史，你没有这个视野，你就看不清楚一些问题。现在搞音乐史学或音乐学专业，往往导师的视野就容易比较狭窄，他指导学生离不开音乐本体；好像还有一派意见，你研究音乐学，你不能离开音乐本体，你得在本体上下功夫。其实，我觉得本体是一个方面，另外你还得要在交缘学科、犬牙交错的地方下功夫，你下功夫可能有所收获，你从本体上不容易得力。

陈：对音乐学的学科性质、特点必须有深刻的了解，不能一说到音乐学，就只关注音乐自身，而对音乐学的交缘、交叉的领域关注不足，这就容易出现问题。

冯：我自己没有做过汉族或少数民族音乐的采风，但是有了成果，我还是比较关心的，注意看一看。包括有些成果，他要故意避免一些事情，这个你仔细看也能看得出来。比如说现在社会道德方面特别是青年人的道德方面要有所避讳，但是你如果涉及采风、社会习俗，特别是涉及历史习俗的由来，你这些问题就避免不了，所以说学术无禁区。至于文章写完了是否适合发表，这个另说。但是你要研究学术问题，这个问题你避免不了，所以写《孔子“放郑声”辨析》这个文章很拖沓、很长，最后落脚落到就是“郑声淫”“郑卫之音”这个传统应该是从春秋下来，一直存在着。我当

① 冯文慈：《孔子“放郑声”辨析——“郑声”的社会习俗背景及其遗绪》，载中国孔子基金会编《孔子诞辰2540周年纪念与学术讨论会论文集》（中），上海三联书店1992年版；后收录于《民族音乐文论选萃》，中国文联出版公司1994年版。



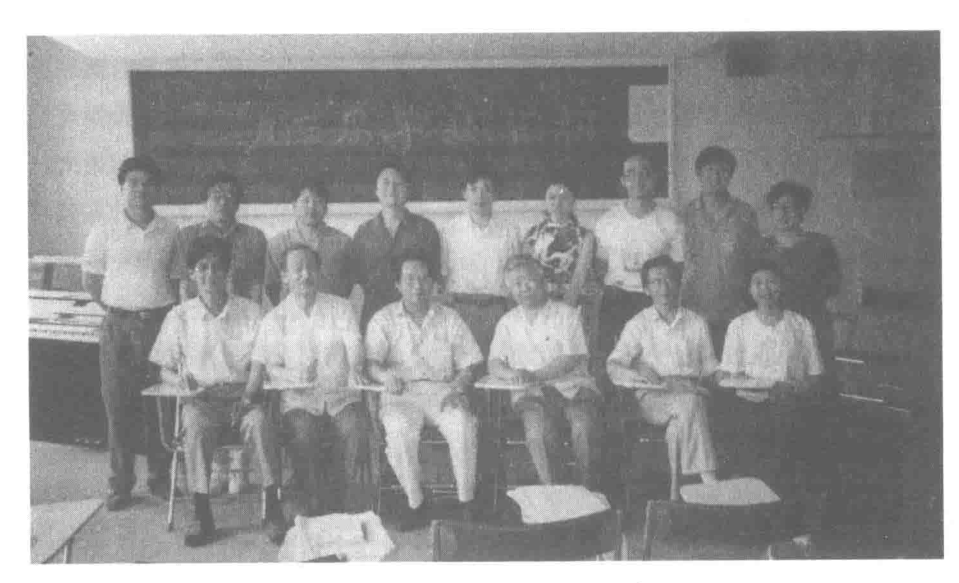
2009年6月，冯文慈先生乘坐轮椅参加学术活动（北京京民大厦）

时觉得，新中国刚成立甚至成立以前所接触到的个别少数民族的歌舞习俗，就都会在你脑子里呈现出来。你没有下去采风过，但是至少《阿细跳月》那是从新中国一开始就看熟了：小伙子拿个大三弦就出来了，然后女的出来了，成对成双的，甚至女的坐在男的肩膀上；配合这些你再看一些采风报告，我觉得你用点儿心思，有点儿文献的敏感，你就可以把"郑卫之音"给串联起来。我在写这篇文章的时候，感到一个困难是什么呢？明清时期这些材料比较多，甚至于当代的调查、记录也有，甚至电视片里都有过。在这里谈到了就多说两句。电视片我最明显看到的是这种情况，小伙子由另外一个小伙子陪着，到一个姑娘家去了，把这个姑娘约出来，这个姑娘由另一姑娘陪着，晚上出来转悠，转到一个山洞，陪伴的人就离开了，而真正的这对情侣就在这个山洞住下了。我看到这个都避免不了心里好笑，我们今天这些人看这些电视片或者故事的报道，一定觉得很浪漫的，但是你想想，不知道什么天气，两个人就钻到山洞里睡觉，肯定好受不了，蚊子、虫子都不晓得有多少。还看到一个香港拍的片子，这个也是讲当代婚恋习俗的，一家夫妇两个在一块儿过日子的，到了晚上，这家里来个客人，另外一个小伙子拿着火把就来了，这个小伙子是来找这个媳妇的，这个媳妇是他的情人，这家的丈夫一看这个情况，拿着火把也走了，等于和来的这个小伙子打了个照面，然后也走了，他去找他的情人去了。

这个是香港拍的，是不是有意这么做的，我不敢肯定，但是我想大概可能差不了太多，当地习俗就是如此。这些在一定历史阶段、一定条件下也没什么奇怪的，你还得承认这个史实。当然这个片子看得不多，究竟有多可靠，很难说，至少你要研究音乐学，这些材料、问题也得接触，否则弄不了太清楚。我从来心里不存着为了稿费，赶快得写一篇两篇，有的同志是这样的，从这点儿来说也挺可怜的。

陈：您的很多选题都是斟酌了很长时间，经过认真思索之后才投入研究的，所以文章的“成功率”就较高。还有，在您的多篇成果里都提及研究的方法问题，说明您对新的研究方法、新的理念比较看重，为什么？

冯：这是一个我从年轻时渐渐养成的习惯，就是眼界要开阔一点儿，不要光盯着音乐、音乐学、音乐史学，这样的话眼界不开阔，视野总也开阔不了。反正我跟我的学生也强调这些。我们搞音乐学的人，作曲技术理论的影响比较大，当初搞音乐学的人很多都是从作曲专业转过来的，有不少人都是这样，这方面有一种职业习惯。所幸我也是师范院校出身，不是作曲专业，这方面受的苦也比较少、拘束也比较少。多年来我还是养成一个视野开阔的习惯，包括在中央院进修音乐史的时候，我经常到阅览室这儿翻



1993年6月，参加中国音乐学院本科生毕业论文宣讲会时合影（俞玉姿供图）

翻、那儿翻翻，不受太多的拘束。后来我们学校的条件也有限，能够自己看的东西往往也受限制，但我常年订《光明日报》，这一下子视野就比较开阔。《光明日报》这么多年也有很大的变化，早年有史学、文学、哲学，可以吸取的东西比较多，你再配合其他杂志就更丰富一点儿。我看到一个方法，至少就记住它，得机会就运用它。比如像统计学的方法，这个是比较有意应用的，原来不懂这个，后来看到史学方法还有那么一条，就在唐代音乐研究还有蒲剧研究的文章里都用了。[①]

陈：很多事情都具有两面性，要辩证地看一些问题，有时可能也要顾及事物的另一面。就是说，人的时间、精力毕竟是有限的，假如视野延展得过宽，这样对一些比较专深的课题、领域的研究会不会就造成影响了呢？

冯：我倒还没有发现这方面的影响，这要看你的天才"深度"。天才多一点儿，度就掌握得好一点儿；天才少一点儿，这个度乱了，你就会跑偏了，或者太过于本体或边缘了。本来知识就是交叉的，这个度很难掌握。从我来说，我也没上音乐学院附中，我就是普通中学上来的，还是天津那样一个城市。但是那个中学呢，对我的教育确实很大，中学整个水平是比较好的，特别是在文史方面比较好。

陈：在您的治学成果中，比较强调研究理念、方法之外，您反复强调唯物史观在研究中的统领作用，这个原因是什么？

冯：这个说来更难一点儿。因为唯物史观不是一个条条，它好像是渗透着一个整个的精神在这儿，不是说几个条条框框能框住的。现在让我举例子，我也一下子举不清楚。我就说在我的学生中间，我发现产生了这样一种思想情绪，觉得唯物史观、唯物论没什么用，条条不解决什么问题。过去因为我们用得不好、用得不得当，所以才形成了条条框框，机械地运用，我说

① 冯文慈：《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》，《交响》1993年第2期；冯文慈（执笔），张峰、康希圣：《蒲剧唱腔和晋南方言字调》，《蒲剧艺术》1983年第2期。

的这是硕士生，甚至于到了博士阶段，有的人还有这种思想。我自己觉得，你要想把你的唯物史观用得灵活，还要有很多的知识去填充它，否则没办法用得灵活。过去常见的说法，1840年近代（社会）转折了，五四新文化运动，然后马列主义进来，然后又转折了。后来我自己慢慢地觉得，慢慢地吸收一些知识，把这个过程给修补了一下，光这么样认为就太简单化了。怎么修补呢？五四新文化运动，它跟清末以来文化变革是相连接的，“五四”本来是爱国运动反对巴黎和会签约呀，这本来是政治上的事件，后来把它扩大了，五四新文化运动，这就大了一点儿，从这个时期鲁迅、巴金、茅盾的白话小说之类都来了；再扩大一点儿，可以说是从清末的文化变革这么样过来的。我为什么对学堂乐歌比较重视？后来我自己慢慢体会，音乐文化从哪儿转折的？我自己的判断到目前为止是从学堂乐歌转变的，作为一个大规模的音乐文化现象，你不能不说从小学教育的变革开始，它已经带给音乐文化一种深刻的变化，小学教育的普及，你不能光看“五四”，清朝末年再怎么腐败，西太后、光绪晚年的时候，中国的寺庙啊什么的都已经改成小学了，朝廷颁布命令，要改成小学——为什么小学的名字还有那么多是寺院的名字？比如在天津就有如意庵小学，这是宗教的传统机构，这样的小学校的名字很多，后来就改小学校了，它的名字也延续下来了。你不能不看到这里，所以光看到清朝末年西太后、光绪该批判，而不看到一个复杂的现象，不对的。后来慢慢又知道福建的船政学堂，19世纪60年代就在那儿办了，1840年还没有多大动静，因此物理、化学、近代数学，它那儿的课程可能比北京还要早，你有这个知识就可以纠正自己过去简单化的认识。我们学近代史都知道五四运动、新文化运动怎么样怎么样，所以你唯物史观要有具体的知识来补充。洋务运动办工厂那也是从19世纪60年代才开始，不是等到清朝灭亡以后。这样就是说，唯物史观它有一个架子、规格在那儿，你填充它、具体化还要有很多具体的知识去丰富它。

陈：今天的史学界有众多的史学观念，特别是西方的史学观念大家都比较关注，假如对史学观的过分框定会不会对自己的治学有所限制？

冯：现在关注新的史学观，报刊上有的文章我知道，没有仔细看过。我对它的理解也不是说生产力、生产关系，社会统治阶级的思想这么写个条条框

框在那里硬套，那也无济于事，你还要具体应用、具体掌握。说到对古代（音乐）史、近现代（音乐）史（的贯通），也是我到了新世纪八十来岁了，才想通这个问题。就是说搞古代史的人要通向近现代，不通向近现代，中国社会的转折怎么过来的，你不清楚古代史怎么能学好呢；你学近现代，不想办法向古代通一通，你不晓得古代怎么过来的，那也不行。这个方面，东汉王充的话，很有深刻意义。我最后发表这个意见，这是很晚了。

陈：您在古代音乐史和近现代音乐史之间兼跨得比较好，但当今音乐学界在古代史与近现代史之间泾渭分明，这两个分支的学科领域若想统一，您有些怎样的看法?

冯：对于学术问题本身有一种从内心出发的动力、热情的话，往下走、往上走都是很自然的事情，事实上有困难，咱也不必否认，教学上也有分工，当然在地方院校，通下来的人也不少，因为它没有那么多教员，特别是古代音乐史很难找人，因此搞近现代的人往上通一通，扼要地讲一讲也就行了。但是你要真有热情的话，上下贯通是一种必然的趋势。

陈：您为什么认为是必然的趋势呢?

冯：你研究历史的人自然就要问，为什么出现李叔同、沈心工、曾志忞这些人？为什么他们搞学堂乐歌那样满腔热情啊？你问到这个问题，就要关注中国社会在变动，大的变动；你热心再多一点儿，你就会注意到（科举制度）最后一个秀才还是状元张謇[①]都要办企业，成为一个实业家。这说明，他不过分珍惜状元的地位了，说明他都看到时代在变化。其他的人更不用说了，像梁启超大篇大篇的著作有多少，梁启超是个很重要的人，我也没有仔细研究过他的著作，你要是关心近现代、关心革命、关心共产党

① 张謇（1853—1926），清光绪二十年（1894）慈禧太后六十寿辰设恩科会试，考中状元。后成为中国近代著名的实业家、政治家、教育家，主张“实业救国”。他也是中国棉纺织领域早期的开拓者，上海海洋大学的创始人。

成立，势必要关心中国这个社会是怎么变革来的，音乐演变文化是怎么变革的。这样，我相信就会对学堂乐歌等产生比较准确的看法，而不是受到“文化价值相对论”的影响，到时候就是说，学堂乐歌洋腔洋调太多、有得有失，因为这种“文化价值相对论”有它的视角。但是方才讲到唯物史观，就要讲历史的变革，简单地说，这离不开历史主义，历史在变化，你看不到变化，你总是停滞地看到学堂乐歌洋腔洋调、有得有失，这就离开唯物主义了，所以我对“文化价值相对论”，在《中外音乐交流史》的最后我就花了比较多的精力在这个问题的探讨上。你今天是告诉我了，可能你的周边还有别人在肯定这个东西。我也直接听到，张静蔚他比较肯定这个“结语”，他是搞近现代（音乐）史的。

陈：您是这种认识，但当前专业院校对古代音乐史和近现代音乐史是进行了比较严格区分的。在专业院校里面，而且越是办学水平高的院校，这种领域的分野就更加明晰，比如研究生的招生与培养方向就鸿沟明显。

冯：这么生硬地分开固然有专业划分的无奈，但是本身也说明教师的思想——我说得严重一点儿，还没有开窍，他应该首先开窍。

陈：还有一个问题，从您的治学来说，依我看体现出了传统文化的根底、现实主义的情怀、批判意识，这三点的结合比较好，您怎么来认识这些，对今后的学人有些怎样的建议?

冯：前两次你提到了，一个是肯定我对朱载堉的研究，还有一个是写作《中外音乐交流史》。我自己觉得这可能有点自诩，在我的个人《文集》中，我把文章分了类，最后一类放到评论上，评论上除了王光祈之外，重点还是放在对杨荫浏和黄翔鹏两个人身上。[①]我对他们的批评是酝酿了很长的时间的。

---

① 在冯先生出版的个人文论集中，按照文论反映的主旨划分为五个方面：中国音乐史、中国乐律学、明代乐律学家朱载堉研究、史学方法和音乐史学教育、评论。详见《中国音乐史学的回顾与反思：冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社2005年版，第1—2页。



2006年10月，庆祝冯先生八十华诞的学术研讨会圆满成功

访者按语：

正如冯文慈先生时而提及的那样，他自1950年大学毕业参加工作直至人生落幕的2015年8月初，数十年一直奋斗于京城的几所高等院校和科研机构，且一直从事着音乐学的教学和研究，兼事音乐学术人才培养机构的管理。因此，他自身就是共和国成立以来中国音乐学术发展的亲历者乃至筹划者，他所陈述的种种事例、观感以至思考，都具有十分重要的借鉴意义甚或史料价值。

对于音乐学学科及专业的建设来讲，虽说在20世纪上半叶已有了初步的人才显现与成果推出，但对于学科专业的规范化建设、高层次人才的系统化培养等问题，还是主要发生在共和国成立之后的京沪等文化中心城市。冯文慈先生所述及的20世纪50至80年代京城文化机构里的对音乐学概念认识的变迁、课程设置的增加、教材建设的提速、民族音乐教研机构的设立、专门人才的招生培养等环节，均给人以阅读的新鲜感并促使读者深入了解相关领域的问题。

而作为教师兼具学者身份的冯文慈，则更为关注学术人才成长与培养的规律和机制、关注学科成长过程中不同领地间内在的关系与治学的方

略，包括学术人才的成长应与时代前行、与事业需求同步的积极人生态度。对这些问题的思考与见解，显示了一位长期施教且治学有成的老者的入世情怀。在此引以为感的个案是，在由乔建中先生编著的关于河北屈家营村林中树28年守护民间音乐的专书中，“老林”讲述的1985年冬，他为了本村“音乐会”能否延续而“上访”北京多个单位，不想在前海西街的中国音乐学院故址偶遇冯文慈先生，冯先生在设法聆听了音乐之后，为村民们向地方文化管理机构撰写推荐书，向中国艺术研究院音乐研究所举函引荐，一系列的“推动”方使得屈家营音乐会很快引起文化界乃至社会各界的关注。乔建中先生为此事而写的“按语”中，如此评述当年的这些“往事”：“思前想后，公正地说，冯师才是往日之屈家营音乐会变成今日之屈家营音乐会的第一位‘推手’。假若没有他的耐心、细致、负责和真诚，屈家营音乐会28年来所发生的一切，肯定就是另一套‘故事’了。”[①]此等看似偶然的“故事”实有其必然性，它的灿然“结局”反映出的并非当事者狭隘的学科观念与学识储备，在他“慧眼识珠”力推的背后更透射出当事人时时以社会音乐文化总体建设和发展为己任的广阔胸怀。



2012年年初，其乐融融的一家人（俞玉姿供图）

① 乔建中编著：《望—— 一位老农在28年间守护一个民间乐社的口述史》，中央编译出版社2014年版，第2—4页。

访者余论

历时一年的专题访谈与编著涉及诸多的问题，其中与采访、记录、汇编直接相关的知识问题、技术问题已随着课题的进行而同步查阅、咨询，涉及的多项学术化的命题难于在访谈文字中及时呈现，尝试于“结语”阶段对其中的两个直接命题略作简论。

一、关于“冯文慈们”的价值与采录的紧迫性

本册“访谈录”虽然是针对音乐史学家冯文慈的个人采访，但其学术意涵实则指向整个“冯文慈们”——共和国成立前后所培养并成长起来的一代音乐家。这代人是20世纪下半叶中国音乐界的骨干甚至脊梁，这代人更有着特定历史阶段的独特意义与价值。他们部分地经历了20世纪上半叶的战乱与苦难，完整参与了20世纪中期因新政权诞生而需的音乐文化的创建、复建，在改革开放以后，这代音乐家的艺术造诣与积累又影响甚或主导了世纪之交音乐领域的大发展。如今，这代人已因岁月的销蚀、身体的衰老，逐步在告别现时乐界、学界。客观地讲，这个群体无疑就是20世纪中国音乐历史、音乐艺术体系构建的化身，是难于重现的艺术财富。

如本书“前言”和第五章“访者按语”所述及，冯文慈先生见证过京城多所艺术教育、科研机构近七十年的发展，接触了有血有肉、活生生的不止一代音乐家的音容笑貌；而在本人从事这项采录课题时，他已然89周岁的高龄，长期病患的折磨使他的身体虚弱不堪。此情此况，决定了这项专题采录工作既

具价值又有刻不容缓的“抢救”意味。但回顾中国现代历史的演进和社会的发展，在20世纪80年代之前的社会环境、人文理念以及传媒技术程度，使得这批在当时处于盛年的音乐家的艺术成就、艺术理想、人文思考、历史足迹难以得到合式而充分的“书写”；20世纪80年代之后随着上述客观情形的改善，这批音乐家又多因高龄的缘故从岗位离退休，逐步淡出了众人视野。因此，对于中国近现代音乐的发展历史、音乐艺术的演化，对于音乐家个人的艺术历程来说，及时搜集、记录、研究、保存这批“活化石”的珍贵资料，应该成为当下音乐界、音乐学术界很重要的一项使命。

环顾周边人群，或者只是粗略回首2015年的音乐界，像冯文慈这样所历所感丰富且匆匆别离我们的音乐领域的方家——马革顺、黄晓同、周大风、洛地、于润洋、郭乃安、金湘……这些均已耄耋甚至百岁高龄的音乐家——每当闻听这个群落中有人西行，总会促使我们感喟、怅叹……

不能否认，近些年来社会对于老一代音乐家的关注、关爱有了很大改善，对这个群落包括民间音乐家相关资料直至口述资料的搜集、整理有所重视。不少院校、机构在富有成就音乐家80岁高龄之后的重要日子多举办庆祝活动、纪念活动，借以回顾、总结、弘扬老一代音乐家的艺术成就和贡献；一些院校还组织了诸如艺术家档案式的资料搜集、刊印，以期逐步建立起规范的艺术家“档案库”；部分研究者开始以老一代音乐家作为研究对象，开展专题性质的个案研究。所有这些举措或学术构想，都说明“冯文慈们”的艺术价值、学术价值、历史价值、社会价值正在得到世人愈加高度的注目。但怎奈岁月无情，经历了20世纪波澜壮阔文化变迁与音乐发展的老一代音乐家的现状非如闲庭信步那么从容——就2015年告别我们的富有成就的老一代音乐家的数量，似乎已使得这种“抢救”的紧迫感骤升。

以自己的亲历来说，中央音乐学院曾于前两年（约2013年）启动了“老艺术家档案”搜集、整理的院内科研项目，鼓励音乐学系在读的本科生、硕士生在导师的辅助下对本院已故或健在艺术家进行档案资料的搜集。本人曾率先“认领”了蓝玉崧、金文达两位已故先生的档案搜集任务。其中，张绎如同学（2009级本科生）经过半年多的翻查各类资料、人物访谈与阅读学习，除了完成指定的人物年表、艺术年表、资料搜集归类之外，尚在此基础上完成了两万多字的学士学位论文《蓝玉崧先生及其在教育教学领域的贡献》，此文在2014年11月份结束的中国音乐史学会第八届全国高校学生中国音乐史论文评选中获

得“学士组”二等奖，文章的精选章节另拟标题刊登于学院的学报。[①]张茜同学（2010级本科生）随后接受了对于音乐史学家金文达的档案整理，历时一年半的辛劳，除了完成课题必需的资料搜集、归类，亦完成了约三万字的学位论文《金文达在中国古代音乐史学领域的贡献》，而她先期所撰写的文章《〈仁智要录·春莺啭〉的中国音乐遗存——兼谈金文达的“日本雅乐”研究及其他》则获得院内举办的“王森基金论文评选”（2014年度）的三等奖，再获第八届全国高校学生中国音乐史论文评选“学士组”二等奖。音乐学系内其他多位老师指导一批同学先后完成了十多位艺术家的档案搜集与初步研究。但是，即使这种规模化的资料搜集行动已取得了一定的成绩，也难掩广泛的全国性的“抢救”乏力的尴尬，况且以学生群体为主的资料搜集能够达到怎样的学术成效，也是值得观察与再思考的。

重视并加快搜集、整理、研究、保存“冯文慈们”学术资料（含口述、音像、文本、图片、实物等）的工作，不应该只是个别音乐学术研究者，甚至只是更小范围的从事中国近现代音乐领域研究者的“分内事”，这种期待有限专业人员介入的心理将使工作更加被动而缓慢。而结合老一代音乐家所长期从事的各专业领域内现有专家群体的力量，将之与各专业方向自己的艺术发展、规律探寻、历史研究、人物建档相结合、相统一，应该成为音乐界各机构及有识之士思考的方向之一。总之，站在更高的认识平台切实重视并加快对于这代音乐家的学术“抢救”，应该被音乐界、学术界尽快提上议事日程。

二、关于“口述史”与“口述史料”

“口述史”的概念及其事项呈现于中国音乐学术界是相对晚近的事情。[②]

① 张绎如：《蓝玉崧先生在专业音乐教育领域的贡献》，《中央音乐学院学报》2014年第4期。

② 对此问题，臧艺兵、单建鑫等先生曾有较为全面的介绍和完整的归纳，也做出了较为深入的阐述。详见臧艺兵《口述史与音乐史：中国音乐史写作的一个新视角》，《中央音乐学院学报》2005年第2期；单建鑫《论音乐口述史的概念、性质与方法》，《音乐研究》2015年第4期。

但今日学术界“口述史”所欲反映的学术内涵、所欲实现的学术目的，则在中国历史学领域久已有之且久已实践之，甚至可称其始终伴随着中国传统历史学的演进。先秦时期史官的记事，以及由此而成书的早期史著，无不具有“口述史”背影。只不过恰如王国维“一代有一代之文学”之说，因时代的不同、治史观念与目的的不同，对“口述”材料采集、应用的方法也会不同，但作为基本的入史形式与原则——口述、采录、纪实则是相通的。因此，对于今日学术领域让人感到学科新起而躁动的西方“口述史”（Oral history），应该多些审慎的思考。

以笔者愚见，仅就当下“口述史”“口述史学”之说，我们应该首先站在历史学的基本立场上做出一些审视：第一，历史学是什么？历史学的基本治学方法是什么？第二，假如“口述史”成立，历史学又是什么、又该如何类分？

对于第一项设问，无论以怎样的观念来认识，对“历史学”内涵中的主观性体现都是无法摆脱的，即“历史学”是因历史学家治史行为的融入而写就的文本。这种由人的主观行为的参与而著成的关于过往历史的文本，必然借助种种方法的应用而达成，即必据今之所谓史学“方法”。无论中国的历史学还是西方的历史学，历代的史家无不费尽心机为笔下的著述而探寻合式的方法，是为“究天人之际，通古今之变，而成一家之言”的目的，“口述”材料的应用就是中西史学界自始至终在应用的基本的治史方法。西汉史学家司马迁为撰写《史记》，广博考据文献且“网罗天下放失旧闻”，就是在大量借助对文本材料考据的基础上又融入了实地考察与“口述”采录的方法，此早已成为史学界治史的楷模。这种对于史料（含口述史料）的广泛搜集、考订、应用，也成为历史学科研究的基本治学方法。

第二项设问中的“口述史”问题，是西方学界在20世纪上半叶随着“新史学”的兴起，传统的史学观得以颠覆的产物。“研究领域的扩大带来了研究方法的改变，旧史学囿于官方文献的传统方法再也不能为新史学提供足够的史料，这样，史学家们不得不借助社会科学和其他学科方法来还原社会生活各个方面的图景，于是口述方法同计量方法、系统比较方法、心理分析方法一起受到了重视和应用。”[①]由此，“口述史”便首先在美国获得了较为广泛的认同

---

① 沈固朝：《与人民共写历史——西方口述史的发展特点及对我们的启发》，《史学理论研究》1995年第2期，第103页。

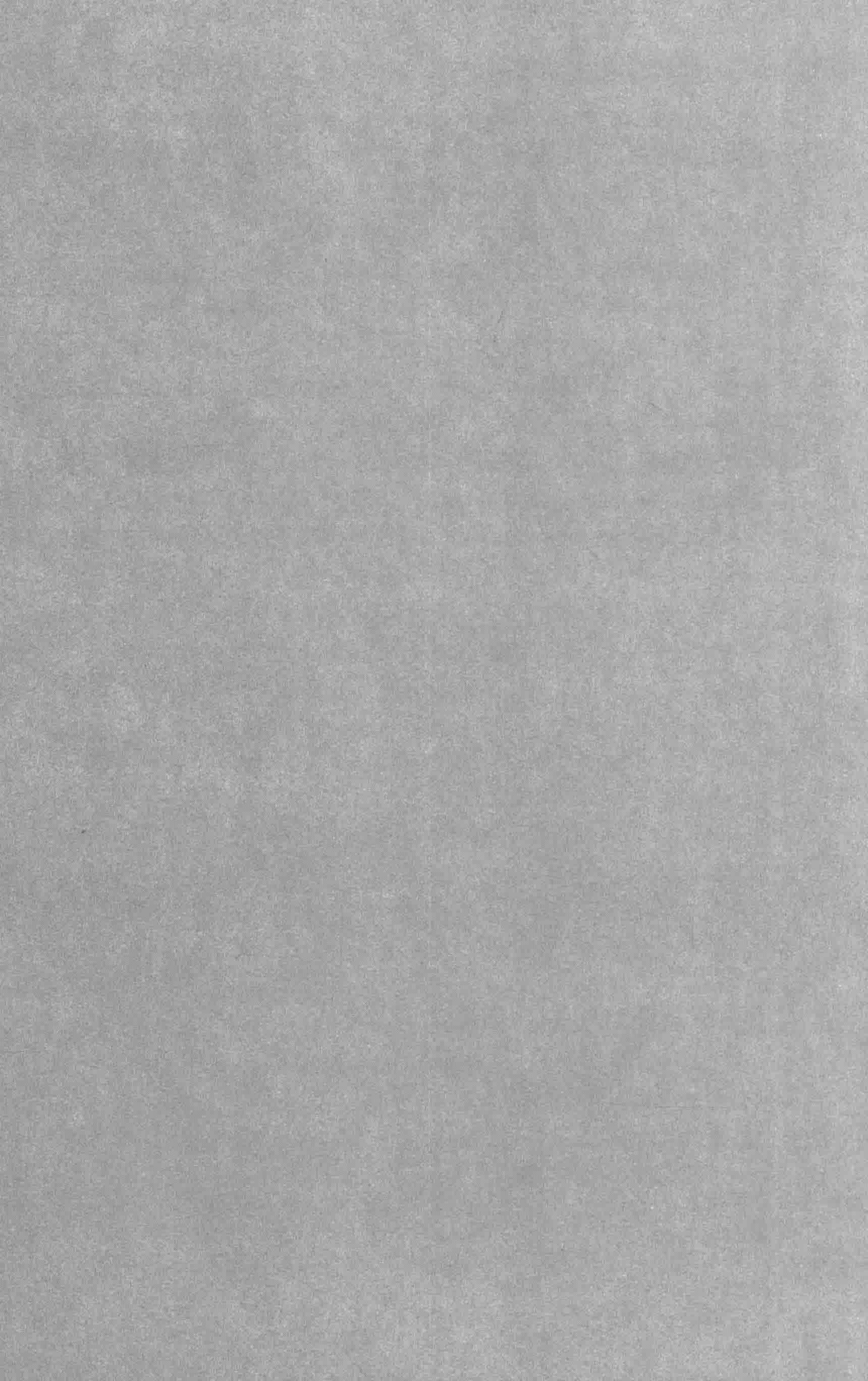
并得到了大力的发展与传播。这种发展势头也早已蔓延到了具有古老史学传统的中国。那么，作为历史记载形式（文献、实物、口述）之一的口述资料（即“口述史料”），能否舍弃其他史料形式而单独成史？仍需广泛借助文本资料及治学方法且以文本形式体现的“口述”资料若可称“史”，历史学又是什么？历史的其他记载形式及历史学的诸多研究方法又该如何称谓？

其实，在近代以来的中西文化交往中，源自西学的学术流派或学科方法纷繁多样。就“口述史”的理论来说，如何既注重“书写人民的历史”、注重微观历史的书写，又能继承传统史学、中国史学的丰富宝藏，使其优势互补，如此方显出现代中国历史学家继往开来的国际化视野的纯熟融合。

也正是及于以上的“谬论”，笔者在学术界对“口述史”的引介、探讨甚为活跃之时推出这么一部图书，却仍以“访谈录”而名之的个中缘由已经昭显。不过，翻阅此书之后，相信读者更能够理解，以“访谈录”作为书名，或许表达得更加名副其实——以采访者既定框架下的设问，由冯先生报以学人敏思下的侃侃而谈，施以朴素无华的记述——至于对此形式下编撰而成的著作给予怎样的“身份”标定，该是读者的事情或曰权力吧。

说明：以此“余论”的主体观念，已写就题为《对音乐家口述资料采录的迫切性及相关问题》一文，发表于《人民音乐》2016年第5期。

附录



附录一

音乐史学家冯文慈学术之路述略

在挺过了十多年因颈椎而引发的慢性疾病的折磨之后，2015年8月4日上午10时许，一位可敬的音乐学者最终倒在了他所钟爱的学术之路上。

冯文慈，中国音乐史学家、乐律学家、音乐教育家、音乐批评家，中国音乐学院音乐学系教授、博士生导师，国务院颁发的政府特殊津贴获得者，中国音乐金钟奖"终身成就奖"获得者，中国音乐家协会中国音乐史学会原会长、名誉会长，中国律学学会原副会长、顾问。——在此串串光环的背后，隐现着一位充满入世情怀的勤奋而善思者的奋斗一生。[①]

一、忧患与激情并存的青少年时代

1926年4月22日（农历三月十一日），冯文慈先生出生于天津市内一个经营古玩字画的大家族，祖父因善于经营而使整个家族能够生活在"大宅门"式的优裕条件之中。至冯先生的父辈，他的父亲冯振铭早年毕业自新式的南开中学，母亲也受过严氏女学新式学堂的教育。由此，他们对子女的教育问题就相对开明，在冯文慈幼年家境尚宽裕的阶段，他被送入新式的南开小学读书。但随着"七七事变"后日寇的入侵、家族的衰落与父亲生意场上的变故，冯文慈的青少年时代很快坠入窘迫与战乱之中。好在他的天分和努力，使得小学毕业后以优异成绩考入当时的省立天津中学校，并获得了宝贵的"清贫免费"生的

---

① 以下关于冯文慈先生人生历程的诸多史事来自笔者2015年3—7月间带领学生在北京安翔里小区先生家中对他的访谈记录，同时参阅《冯文慈人生与学术经历自述》，载王军编《布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》，中央音乐学院出版社2009年版，第353—383页。

资格，这样也为家庭减轻了经济负担。在中小学阶段配备良好的师资与教育条件和氛围，使得冯文慈得到了良好的基础教育与智力启蒙，这成为他终生受益且每每念及成长之路时都要感怀的一个时段。

冯文慈先生在文艺领域的天分，已无意中体现于小学就读之时。当他9岁时，曾因良好的嗓音条件和初具的识谱能力被音乐老师选中，主演了黎锦晖的儿童歌舞剧《小小画家》，该剧还曾在南开中学高中部的瑞廷礼堂公演；10岁时，曾参加由基督教青年会组织的全市范围的小学生作文比赛并获得第一名，文章被刊于当地的报纸。到了中学阶段，仍因爱好歌唱而天真地参加过由当时敌伪电台举办的“新歌手”征集比赛，夺得第一名的成绩，但因不愿沦为敌伪的号筒而“婉谢”了各类“出头露面”的成名机会；曾为钢琴这件乐器所吸引，而借着学校礼堂关门前的余暇自学弹奏技能。

随着年龄的增长，随着他目睹日本侵略者的暴行和爱国救亡运动的兴起，冯先生在高中阶段就开始以爱国青年的身份积极参与进步的青年读书会、中共地下组织领导的“抗日青年联合会”等组织，并在高中毕业之后的1946年4月正式转为中国共产党党员。其间，他还自行记谱、自费编印革命题材的活页歌集《大家唱》[①]，以希冀通过歌声来激励民众的革命斗志。

1946年夏天，先生以初具的音乐基础和良好的嗓音资本，报考了抗战后恢复招生的北平师范学院（今北京师范大学）音乐系，并于当年秋天前往北平求学。师范院校的办学性质和人才培养目标，使他在大学四年中有机会先后跟随老志诚（钢琴），张权、沈湘（声乐），张洪岛（和声学），杨大钧（中国音乐史），李德伦（大提琴）等先生学习。大学就读期间，也正值第三次国内革命战争，他仍以进步青年的身份和激情继续参与进步学生组织的各项活动，同时利用专业所学，组织学生的歌咏宣传，担任了北平师院“群声”合唱团的指挥，组织演唱《黄河大合唱》以及其他各类进步的音乐作品。在北平和平解放的前夕，他由于在学生中的威望和影响，被推举作为校学生自治会的15位理事之一，直接参与领导北师大学生反对国民党南迁学校的护校行动等。

---

① 此歌集署化名“周森”，编选的内容包括《战斗生产》《在太行山上》《团结就是力量》《光明赞》等六七首歌曲，以32开本石印，红色字。1949年共和国成立后，天津党史纪念馆的展品中曾经陈列此歌集。

二、在曲折与磨砺中走向成熟

自1950年7月大学毕业留校工作，冯先生随所在单位的迁转、重组、新建而变换着名称，但不变的是他的教师身份和兼事的行政服务岗位——先后在北京师范大学音乐系（1950—1956）、北京艺术师范学院（1956—1961）、北京艺术学院（1961—1964）、中国音乐学院（1964—1973，1981—2015）、中央音乐学院（1977—1981）工作和任教，其间又两度借调到今天的中国艺术研究院音乐研究所参与编写中国音乐史的工作（1959，1973—1977）。

在短时间内有如此繁杂单位的履职，亦可初窥其中隐含的曲折人生与事业的经历；与此所供职单位不断转换相伴随的，则是同时发生的更为诡异不定的政治风云。——在冯文慈先生宝贵的青壮年时代，前后历经了三次对他影响深刻的政治冲击[①]，尤其是在“反右”及随后的“文革”初期，他因倔强不屈的性格和不愿随波逐流的处事理念而屡遭批判、揪斗。频频的打击使得青壮年阶段的冯文慈也曾充满了委屈、不解、困惑，直到2015年春夏之际与先生的访谈中，他每每言及于此仍激动不已。但无端的冲击与批斗，也锻就了他更加沉稳、倔强的性格，以及面对复杂的社会思潮、学术事象时所具备的独立思考、勇于承担的可贵品质。

从他所走过的专业的路程来看，也是充满了曲折的历程和不断的调适：青年时代良好的嗓音条件，曾经引起张权、沈湘、莫桂新等声乐家的赏识与调教，但动荡年代的教学环境与爱国青年频繁的社会运动，逐步消弭了他作为声乐家的条件与机遇；毕业留校任教，曾经协助张肖虎、李季芳先生的和声学课程改题，直至独立教授和声课，教授外国音乐史，并长时间跟随东欧、苏联音乐史专家学习欧洲音乐史、苏联音乐，但他最终没有去从事与欧洲音乐相关的专业；1959年3月至9月间，他借调民族音乐研究所，参与编写《中国近现代音乐史》，并在编写工作结束后旋即编印了中国近代音乐史的教材，在当时供职的北京艺术师范学院音乐系授课[②]，成为最早参与中国近现代音乐史学科创建并授课的人士之一，但他最终也没有选择这条学术道路；1973年9月初，他从天

① 详见《冯文慈人生与学术经历自述》，载王军编《布道者・大德高僧・马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》，中央音乐学院出版社2009年版，第375—379页。

② 冯文慈编著：《中国近代音乐史讲义》，北京艺术师范学院音乐系1959年9月油印本。

津远郊的劳动农场返回北京后，再度被选调进入音乐研究所（时称“文学艺术研究所音乐舞蹈研究室”）参与《中国音乐简史》古代部分的编撰，这项工作延续了四年有余，伴随着音响资料的整理、课堂教学的实践——这一次，他终于“留”了下来，将人生事业探寻的脚步驻足在了中国古代音乐史这一让许多人发怵的专业领域里。他在自述的材料及与笔者的历次交谈中，都将1973—1977年的“修史”当做自己学术历程中一个重要的阶段。

三、勤奋且“随缘”的学者

冯文慈先生将自己学术生涯的起点放在1973年借调进入“音研所”的编撰音乐史，而将他于1978年发表的《略论〈十面埋伏〉》一文作为其学术生命的开始。[①]掐指粗算，无论是这两个时间点中的哪一个，这时他都已是五旬左右的中年人，距离工作职位的“退休”、距离自然人生命的生理旺盛期，均已接近尾声。但历史与现实造成了这代学者如此这般的命运，使他在五旬高龄起跑线上开始了自己的学术长跑。

作为中国音乐史学家，尤其是中国古代音乐史领域的专家，他自1973年参与《中国音乐简史》古代部分的编写，具体负责明清时期少数民族音乐以及全部史稿附录音响曲谱资料的选录、记谱、编辑、校正等，这样的资料、文献的搜集、阅读、梳理，使他锻炼了从事古代音乐史科研工作的基本能力，之后他便将精力较多投入到这一艰深的学术领域。数十年来，特别是在20世纪的八九十年代，是他学术生命焕发青春的时段，他以时不我待的迫切感投身于对朱载堉的专题研究、中外音乐文化交流、音乐史学观念与方法论探索、音乐文明史的梳理、王光祈著述整理等方面，均卓有贡献。他所撰写、发表的一批学术文章，无论是长篇的诸如《孔子“放郑声”辨析——“郑声”的社会习俗背景及其遗绪》[②]《汉族音阶调式的历史记载和当前实际——维护音阶调式思维的

---

① 冯文慈:《略论〈十面埋伏〉——兼评“四人帮”对音乐遗产的利用和歪曲》，载《音乐论丛》新版第1辑，人民音乐出版社1978年版。

② 载中国孔子基金会编《孔子诞辰2540周年纪念与学术讨论会论文集》（中），上海三联书店1992年版；又收录于《民族音乐文论选萃》，中国文联出版公司1994年版。

传统特点》[①]，还是短小如珠玑般的《释“宫商角徵羽”阶名由来》[②]《中国古代音乐史研究中的逆向考察》[③]，多已成为音乐史学界乃至整个音乐学界学习、研读的重要文献；由他参与并主导整理、编写的一批基础性文献或文化典籍，如《王光祈音乐论著选集》[④]《中华文明史》[⑤]（音乐学科主编及主要执笔，与张静蔚、王子初先生合作），也已成为文化界重视的常规文献。其中，他于20世纪90年代七十多岁高龄时所撰写并推出的《中外音乐交流史》[⑥]，今已成为学界的经典著作。

中国古代音乐史学的乐律学分支领域一直被音乐学界视为畏途的领地，许多人望而却步甚至闻而却步。但自1984年开始，冯先生却将自己十多年的宝贵学术精力投身于对明代乐律学家朱载堉及其乐律成果的基础性和实证化的探索中。他订正朱氏的生平，重新验算“新法密率”生律法，分别点注朱氏重要的代表性著述《律学新说》[⑦]《律吕精义》[⑧]，协助恢复朱氏陵园及建设朱载堉纪念馆等。近些年，随着对朱载堉乐律成就思索的成熟，他在此基础上提出了更为符合朱氏律学实际的“十二等比律”“朱载堉比值”等富有创见的学术概念[⑨]，以期后人能够更好地理解、利用乃至推介先贤的学术成果。

对于自己在中国音乐史及乐律学领域的这些具有开创性、奠基性的贡献，言及于此的时候，他总轻描淡写为“随遇而安，缘机以进”。这般在他人视为畏途的领域里奉献数十年的行为，先生却以“随缘”的轻松而淡定待之，体现的是他对于学术、人生、名利的无谓而崇高的认知境界。

---

① 发表于《中央音乐学院学报》1981年第3期。

② 发表于《中国音乐》1984年第1期。

③ 发表于《音乐研究》1986年第1期。

④ 冯文慈、俞玉滋选编：《王光祈音乐论著选集》（3册），人民音乐出版社1993年初版；2009年，中国出版集团公司以“中国文库·艺术类”入围书目而再版。

⑤ 《中华文明史》（10卷本），河北教育出版社1989—1994年陆续出版。

⑥ 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社1998年初版；《中外音乐交流史（先秦—清末）》（“十二五”国家重点图书出版规划项目），人民音乐出版社2013年修订版。

⑦ （明）朱载堉原著，冯文慈点注：《律学新说》，人民音乐出版社1986年版。

⑧ （明）朱载堉原著，冯文慈点注：《律吕精义》，人民音乐出版社1998年版。

⑨ 冯文慈、俞玉姿：《关于确立“朱载堉比值”概念和拓展朱载堉研究的建议——纪念乐律学大师朱载堉逝世400周年》，《人民音乐》2011年第12期。

四、尤值珍视的宝贵遗产

在冯文慈先生并不丰裕的治学时限中，始终相随的是他的教师身份，自1950年至他仙逝，已在高等艺术院校耕耘了逾一个甲子。因此，教书育人成为他的首要工作和社会职责。

记得与冯先生曾有师生之缘后又长期共事的张静蔚教授曾经这样说道："冯先生首先是一位教育家。他的教育思想是值得研究的，建议一些年轻学子就这个问题，要更好地把它梳理出来。"①这是对冯先生有着数十年深入了解的"明眼人"的准确把握与见解。

对于高等教育领域来说，日常的教学效果、教学成绩的评价往往是无本可依、无据可按、无迹可循的。冯先生自20世纪50年代中后期开始，一直是所在单位音乐学和音乐史学领域的骨干成员：50年代后期在"北艺师"编写并开设音乐史学方面的课程、组织成立音乐学教研组；60年代在中国音乐学院音乐理论系成立时协助起草建系方略、担任系里的管理职位以及中国音乐史教研室主任；到70年代后期先后在中央音乐学院音乐理论系（后改称"音乐学系"）、中国音乐学院音乐学系参与复建工作的筹划、组织甚至主导其各项工作。如上的一切，体现了他对于音乐学学科在专业艺术教育体系内建设的思考和理念。即使在之后具体的教学和指导研究生的工作中，也有许多独到的认识与思考。例如，他为中国音乐学院1983—1984年举办的高师青年教师音乐学培训班编写的《中国古代音乐史纲要》（初稿）②，就一反教程读本经常性的知识传授的思路，充溢其间的对于音乐起源的认识、对于五声阶名由来的看法、对于唐代音乐繁荣缘由的分析、对于歌舞戏性质及其历史意义的论述、对于戏曲源流的分析等等，无不透射出编著者独到的执教理路和对学生的启发、引导；在他所指导的研究生中，经常将查找文献、编写注释等基础性的治学实践融入教学之中，使学生通过课题的实践得以提升与历练；直至2015年春夏之际与笔者的多次学术访谈期间，他仍在不断强调音乐学人才招生、培养中的文化功底的重

---

① 张静蔚：《我的几点想法》，载王军编《布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》，中央音乐学院出版社2009年版，第59页。此文作为2006年10月举办的庆贺冯先生80华诞学术研讨活动的发言稿收录于随后出版的"文集"之中。

② 冯文慈编著：《中国古代音乐史纲要》（初稿，上册），中国音乐学院音乐学系1985年10月油印本。

要性，对文献解读能力训练的重要性等。回顾冯先生数十年的任课经历，他所讲授的科目以中国音乐史学、乐律学、文献学、论文写作为主，亦曾旁及外国音乐史、和声学等课程，他对学生的培养素以重基础、重文献、重视野、重实践而著称，所指导的学生类型涵括了进修生、本科生、硕士生、博士生，许多受教于门下的学生如今都已成为音乐史学界的栋梁。在音乐学术界，似冯先生这样的在不同类型院校承担过教职，担负过音乐学术的教学、科研、管理等诸种职位，培养过层次不同的学生类型，在音乐学术多个分支领域卓有建树的学者，少之又少，他所蕴含的丰富的教育经验与育人的智慧是值得我们珍视的。

作为深爱着学术事业，时时关注音乐学术健康发展的学人，冯文慈的学术之路也始终伴随着积极入世的传统文人的情怀。按照今天的领域划分，他自开启学术生命路程以来（1978年），始终呈现的身份尚具音乐批评家的角色，并且取得了让人仰目的不俗成就。在中国现当代音乐发展历程中，他向以严谨、理性、客观、坦荡的学术态度和开阔的学术视野，在不同的历史时期面对音乐现实中的种种问题发出了作为音乐学家的响亮声音：无论是在“文革”刚刚结束通过重新解读《十面埋伏》一曲而对于唯物史观理念的倡导，还是通过中外音乐文化交流的研究而重新思考学堂乐歌的作用甚至重新认知热潮中的“文化价值相对论”，乃至于对学术领域声名显赫专家、专著的直面批评，从而呈现的“畏友”风范……都为学界所关注、所赞佩。

冯先生极少在音乐批评的理论领域着以著述，但他敢于立潮头御风浪的胆魄和理据充分的思辨，体现了批评家的价值与罕见的魅力。这是音乐学术界乃至整个音乐界在愈益重视音乐评论时需要认真学习、思考的真实个案。

结　语

凡与冯文慈先生接触，除感其和蔼、睿智、博学之余，更让人印象深刻的是他的善思——对历史的思考，对人生价值的思考，对音乐学科建设及音乐人才培养的思考——他在关心音乐学方法论的拓展和运用，对一些既有成说提出反思；他在关注中国音乐史学中的古代史与近现代史的长期“分治”形成的弊端，提出应通盘观照的融合观念；他在倡导打破学术界长期以来的为尊者讳、为大师讳的惯常思维，树立以学术真理为最终追求的评价思路；他在思考音乐学专业人才招考的多样化，即应多重视普通中学、综合（师范）大学人才的优

势，多重视艺术院校系统所培养人才的自身不足……

艺术家需要思想，学问家更要善思。阅读冯文慈先生其人其言其著，深切的体会就是他始终没有停歇过他的思考，所以使得他的许多成果中都充溢着创新和思想的火花。

说明：本文写于2015年8月中旬，已经以《且行且思终一生——音乐史学家冯文慈学术之路述略》为题发表于《人民音乐》2015年第9期。

附录二

冯文慈年表

说明：

1. 本年表以时间发展为序，重在记录人生要迹和作为学者身份所体现的科研活动、科研成果的发布信息。
2. 初稿按照陈荃有的构划由陈怡静依据《布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》（王军编，中央音乐学院出版社2009年版）一书的附录择辑，陈荃有通过查寻其他材料及参考冯文慈先生遗笔等做出较大修改、补充，赵为民教授进行了初稿审读，俞玉姿先生做最终的审阅定稿。
3. 因时间有限，本年表中疏漏在所难免，期待日后补录。

1926年

4月22日（农历三月十一日），出生于天津。祖辈经营书画古玩，父亲冯振铭曾就读南开中学，母亲徐师孟就读严氏女学，均为新式普通教育的受益者。家中成员有两姐（冯文静、冯文坤）一兄（冯文慧）一弟（冯文懋），冯文

慈排行第四。其中，二姐冯文坤为后来冯文慈研究朱载堉珠算技术的诠释者。

1931年（5岁）

依从母亲要求，开始识字描红。

1932年（6岁）

秋天，进入南开小学就读，课堂上开始接触到五线谱、基本乐理等西洋音乐知识。

1935年（9岁）

参加由学校排演的黎锦晖儿童歌舞剧《小小画家》，并担任主角，该剧曾在南开中学高中部的瑞廷礼堂演出。

12月，北平爆发“一二·九”运动，风潮波及天津，亲见南开中学爱国学生与军警当局的冲突。

1936年（10岁）

秋冬时分，参加由基督教青年会组织的天津市小学生作文比赛，以《秋天放学以后》获得第一名，该文曾被当时天津的报纸刊载。

1937年（11岁）

秋天，南开小学被日本军队炸毁，因而南迁，当时距小学毕业还剩一年，因此转入天津私立勤敏小学就读六年级。

1938年（12岁）

夏，以第一名的成绩小学毕业，接着以“清贫免费”资格考入时河北省

立天津中学校（后改名为天津市立第一中学，俗称“官立中”或“铃铛阁中学”）。初中三年，成绩优异，排名总在前三位左右。

1941年（15岁）

顺利考入本校的高中一年级。

1942年（16岁）

春季，在本校附属民众小学任教一个学期，担任一年级、四年级国语课教师，每月可获6元津贴。青年时期的教学经历和锻炼，为撰文严谨打下了良好的基础。

升入高二。开始接受中华民族解放先锋队（简称“民先”）影响，参加由同班同学秘密组织的读书会，最后组织成“黎明读书会”。读书会讨论范围广泛，包括社科通俗读物、鲁迅作品、邹韬奋主编出版的书刊等，对其影响颇大，可谓激发了思想火花，开拓了人生视野。

1943年（17岁）

日寇在华北平原实施“治安强化运动”，对城乡进行残酷的殖民统治。冯亲见民不聊生的现实惨状，惶恐不安的忐忑心理终日围绕。

11月，抱着到敌伪组织内部争取机会交朋友，以促进读书会影响的初衷，报名应募天津敌伪广播电台组织的“新歌手”比赛，位居第一被招募。但始料未及，却做了敌伪宣传的话筒，后来还曾接到参加文化名流联谊之类的请柬，均一一“谢绝”。

1944年（18岁）

4月，与读书会的三名成员一同加入“抗联”（时称“天津市各界抗日救国联合会”，其青年组织称“抗日青年联合会”），并在冯文慈家中举行入会仪式，后读书会逐渐解体。

5月5日，父亲冯振铭经过十年失业后患病去世，享年51岁。

夏天，加入“抗联”后，参加过集体学习《新民主主义论》、传递油印小册子、寄发邮件方式进行宣传等革命活动。但学习成绩不断下滑，最后物理一科经过补考方获及格，取得高中毕业文凭。

秋天，开始在天津电车公司担任职员，敌伪时期一年、国民党统治时期一年，为期两年。

1945年（19岁）

8月，抗日战争胜利之时，染上严重的伤寒病，昏迷数日，好在有母亲的精心照料而化险为夷，顺利康复。

冬，参加中学生反对国民党政府歧视沦陷区学生的反甄审活动，并教这些学生唱歌，参加他们的游行，由此对编选出版大众歌集产生兴趣。

1946年（20岁）

4月中旬，正式转为中国共产党党员。在此期间，经请示党组织，独自编选歌曲，曲目多是在“抗联”活动中学会并凭借印象记成简谱，包括《战斗生产》《在太行山上》《团结就是力量》《歌唱二小放牛郎》《光明赞》等，最后结集成一本活页歌集——《大家唱》，署化名“周森”。自费交作坊印刷，32开本，红字，售法币0.02元一份。中华人民共和国成立后，天津党史纪念馆的展品中曾经陈列此歌集。

秋，辞去电车公司的工作，报考北平师范学院音乐系，被录取。

11月，前往北平就读，校址位于石驸马大街的北师院“二院”，同级共11位音乐系同学。就读期间，在政治活动方面参与了反对当局的历次签名、罢课、游行，以及支持进步自治会等活动。在专业学习方面开始接触欧洲古典、浪漫乃至民族乐派的重要作品，眼界大开。

12月底，参加进步学生为抗议美军暴行而组织的罢课等活动。

1947年（21岁）

3、4月之际，在中共地下党的推动下，由二院各系爱好唱歌的学生组成“群声”合唱团，共四十余人，冯文慈担任指挥。二院的“群声”和本院的“黄河”合唱团成为北平师院人数最多的进步文艺社团，其成员多为地下党员或民主青年同盟（简称“民青”）。当时选唱歌曲多为揭露国民党统治的内容，如《你这个坏东西》《这个年头怎么办》《古怪多》《跌倒算什么》等。

5月20日，参加北平各高校进步学生“反内战、反饥饿、反迫害”的游行、罢课活动。

6月下旬，为纪念爱国诗人屈原，于端午节之际在二院与和平门师院附中举办了两场晚会，由“群声”合唱团演唱《黄河大合唱》，冯文慈担任指挥，得到好评。

暑假期间，与天津党组织失去联系。北平高校地下党发动“助学运动”，各大高校文艺社团在国会街北大礼堂举办文艺义演，冯文慈负责邀请老志诚教授和个别同学参加钢琴独奏等节目。除此之外，“群声”合唱团还在学校附近以演唱、演说、义卖等方式进行劝募。

秋，因坚持在北平求学未能执行天津党组织关于调回天津的决定，被取消组织关系。

1948年（22岁）

转移到学生自治会领导下的合作社信托部开展活动。接手之后，每天奔波于六部口朝华书店和沙滩北大的消费合作社书刊部，将进步书刊代卖，同时付款结账。每天课后出售的进步书刊，对学生运动起到了一定的促进作用。

5月4日，在北大沙滩红楼后参加“民主广场”命名活动，与北平各高校进步合唱团上千人联合演出《黄河大合唱》，指挥是北大的晏福民。

6月，因在“群声”合唱团和信托部两个岗位上的活动，于学生中提升了知名度。在“和平社团”（师院地下党领导的36个进步文艺社团联合体）为第三届自治会理事会改选提出15名候选人时，当选为理事。

深秋，学生自治会的工作渐近尾声，北平和天津面临解放，自治会也开始着手准备应变工作。

1949年（23岁）

1月，北平和平解放。没有返回天津和南下参加工作，而是留在了北平。

4月，接受师大（1948年夏，学院改名为大学）中共党组织建议，考虑重新入党，递交了入党申请书并接受工作任务，在师大工人夜校担任代理校长。

6月5日，作为学生代表，参加“新音乐社”组织的北平第二次漫谈会，主题为“普及与提高”。

6—7月，在崇文门内汇文中学参加中共北京市委大学部组织的党员培训班，授课人有艾思奇等。

夏，负责起草了北平师范大学音乐系学生要求本系并入到即将成立的中央音乐学院的意见书，未获同意。

7月中旬，在北京的国民大戏院参加第一届全国“文代会”文艺演出，担任报幕员。

9月，被北平师大党组织再次吸收为中共党员。

10月7日，受党组织指派，加入新民主主义青年团，承担音乐系建团工作并任团支书。

1950年（24岁）

年初，选修李德伦在系里开设的大提琴课，为期半年。

7月，从北京师大音乐戏剧系（1949年秋—1950年）毕业并留校任教，不久又兼系秘书，开始在教学和行政上担任双重工作。行政工作大致包括“土地改革运动参观团”秘书，“党员培训班”辅导员，音乐系新民主主义青年团支部书记、党支部宣委和书记等；教学方面的工作：张肖虎先生和声学课程改题、简易钢琴伴奏、资料室图书管理等。

1951年（25岁）

2—3月，北京市委统战部大学部组建北京高校教师土改参观团，担任随行秘书，赴湖南衡山地区参观。

暑假，在燕京大学参加由中共北京市委主办的小学教师党员培训班，担任

辅导员。

1952年（26岁）

开始随李季芳副教授的和声学课程改题。

暑假前，因系里某位同学有学习上的困难，被派与该生进行是否考虑转系的谈话，最后为尊重该生意见继续留系学习。半年后，该生精神出现异常。此事引起学校党委关注，认为冯犯了“向资产阶级投降”、违背“教育向工农开门”的政策，开始反复写检查、挨批斗。

1953年（27岁）

在李季芳的指导下，开始独立开设和声学课程，此后延续。

1954年（28岁）

与学生的“谈话事件”一直延续到本年初，最后以全校党员大会上进行公开批判结束。虽然没有受到处分，但此后每遇与他人有不同意见之时，不愿意公开争辩，而更多将思辨留在心中。

1955年（29岁）

本年度晋升为讲师，继续政治工作、业务教学“双肩挑”。

为电影音乐工作者讲授和声学，学员包括苏明、李凝、王平洲、向异等。

12月，在武汉中南音专参加前东德专家哈利・哥德施密特关于“德国音乐”的讲学。延续至1956年1月，转道上海继续听其辅导，并参加他在上海、北京举办的图片展览，为其担任解说。

1956年（30岁）

7月，北师大音乐系划归新成立的北京艺术师范学院（简称“北艺师”），

冯文慈在音乐系继续担任讲师兼教研组长。

11月至1959年1月，在天津的中央音乐学院音乐学系参加苏联的音乐史专家班学习，授课者为康津斯基和别吉章诺夫，主要讲授内容为西洋音乐史、俄罗斯音乐。学习间隙，返回北艺师参加政治学习及运动。

1957年（31岁）

“反右”运动开始，为音乐系“反右”的三个领导人之一。在此项工作中，领导责成他搜集刘雪庵的“反动资料”，冯则只说有《何日君再来》，且顶多只是社会效果不好，并非“反党反社会主义”，被认为公开消极应付；在对于系里党内的两个“右派”，也处处为他们辩护；除此，尚在党支部会议表决时反对多数，宁可孤立；等等。因此，使自己成为运动中十七级干部的批判重点。前后历九次批判会，最后是以全院党员大会的批判而结束。这次冲击，成为他人生中在思想上所受到的最为严重的挫折。

1958年（32岁）

时值“大跃进”运动，在天津中央音乐学院专家班学习的同时，参加了当地的大炼钢铁、印刷厂石印工作等。

1959年（33岁）

1—3月，在文化部学校司参加编写《艺术教育十年总结》（内部初稿），共由六人执笔，冯负责统修。

3月份开始，在民族音乐研究所（今隶属中国艺术研究院）参加中国近现代音乐史的编撰和有关资料集录工作，担任其中“二编”组长。成果为《中国近现代音乐史纲要》及其附件《参考资料》，中国音协和中央音乐学院中国音乐研究所油印稿。

8月，由汪毓和（兼策划）、冯文慈（兼统修、执笔“后记”）、谭冰若一同参与整理［东德］哥德施密特在华讲稿（马卫之翻译）和听课笔记的编写稿。整理成果《德国音乐——它的古典遗产和近代创作》（中央音乐学院专家

讲稿译丛之一），由音乐出版社出版。

9—12月，音乐研究所的编撰工作结束后，根据其成果《中国近现代音乐史纲要》写作提纲和未定稿（1959年8月），自行编写《中国近代音乐史》（油印本讲义），由北京艺术师范学院音乐系作为教材使用。此时期在“北艺师”担任的课程有中国近代音乐史、外国音乐史、音乐欣赏等。

1960年（34岁）

年初，前往北京郊区平谷县参加“社会主义教育运动”，与学生一同参加农业劳动。

7月，担任“北艺师”学报《艺术教育》创刊号（其后停刊）副主编，该刊由学院内部铅印发行。

8月，参与编写《北京志·音乐篇》（内部油印稿），担任统修。

9月底，与同系青年教师俞玉姿结婚。

1961年（35岁）

1月，发表《重视聂耳、星海歌曲在青少年音乐教育中的作用》（署名冯兹），《人民音乐》第1期。

春，新成立的北京艺术学院与“北艺师”合并，统称“北京艺术学院”。在音乐系设立音乐学教学小组，冯任组长，成员包括李柏年、俞玉姿、周宗汉。着手订定中国古代、近现代音乐史教学大纲，修订教材。

9月，编写《中国近现代音乐史讲义（1840—1949）》（铅印本），北京艺术学院教学使用。参照《中国近代音乐史讲授提纲》与《中国现代音乐史讲稿》（供审稿，中央音乐学院中国音乐研究所黄翔鹏编，1961年7月）。

9月，所编写外国音乐史第一部分《欧洲音乐史》（初稿，上册），由北京艺术学院音乐系音乐学教研组油印，教学使用。

11月，发表《鲜血凝成的诗篇》（署名冯兹），《人民音乐》第11期。

1962年（36岁）

3月，对冯文慈在“反右倾”运动中遭到批判的重点进行了甄别，之前所有被批判的帽子一律摘除。“反右倾”的运动对其起到了激励作用，使其树立起求实的人生价值观。

4—6月，北京大学阴法鲁教授来学院兼授中国古代音乐史课程，随堂听课进修。

7月，发表《怎样欣赏交响曲》，《前线》第14期。

1963年（37岁）

8月，所编外国音乐史第一部分《欧洲音乐史》（下册），由北京艺术学院音乐系音乐学教研组油印，供教学使用。

1964年（38岁）

3月，原北京艺术学院撤销，教师、学生、专业、系科重新经过调整，中国音乐学院组建基本完成，安波、马可、关鹤童调来领导学院。冯文慈担任音乐理论系讲师、音乐史教研室主任兼系秘书。

9月，中国音乐学院音乐理论系开始第一届学生的招生，录取10名新生。

10月，与中国音乐学院的同事前往陕西省长安县王莽公社江村大队开展为期半年多的“四清”运动。

1965年（39岁）

4月，发表《下乡，这是我们的本份——悼念安波》，《人民音乐》第4期。

5月底，结束在陕西长安县的社教工作，回到北京；转赴辽宁鞍山招生。

7月，主持编辑《安波同志遗著选》（内部油印），中国音乐学院音乐理论系教师集体编。

11月，与王永全一同带领中国音乐学院音乐理论系1961级、1962级学生到河北晋县管洽村开展群众文艺活动历史调查。其间，马可、关鹤童曾亲往检查指导工作。

1966年（40岁）

春，带领音乐理论系四、五年级大部分学生前往北京十间房的音乐研究所，学习“革命化、民族化、群众化”音乐理论和文化批判的文章。

6月7日，学校出现揭发叶茵等“反党集团”的大字报，学校课程中断并开始陷入混乱。

“文化大革命”初期，经受了批斗、抄家、体罚和强迫劳动，被挂上“黑帮爪牙”的牌号。

1967年（41岁）

1967—1969年，在“军宣队”“工宣队”相继进驻学校期间，需要准时到学校学习、接受批判并写交代材料。

1968年（42岁）

11月5日，儿子冯丹出生。

1969年（43岁）

12月15日，母亲徐师孟在天津家中病故，享年75岁。

1970年（44岁）

5月20日，随中国音乐学院师生一同被下放至天津远郊的军粮城部队农场劳动，直至1973年春。

1973年（47岁）

3月，结束在天津军粮城的劳动改造，回到北京家中。

9月3日，再次被借调“音研所”（时称“文学艺术研究所音乐舞蹈研究室”）参加编写《中国音乐简史》工作，负责明清时期少数民族音乐以及史稿附录音响曲谱资料的选录、编辑、校正、记谱等，时间至1977年秋。

1975年（49岁）

秋，与“简史”编写组成员在中央五七艺术大学音乐学院讲授中国古代音乐史共同课，承担明清音乐部分。

1976年（50岁）

与伊鸿书、苏木一起轮流为中央五七艺大工农兵学员班讲授中国古代音乐史，并担任学员孙笑非的主科老师。

在“音研所”协助向延生整理、编排《中国音乐简史》所附音响、幻灯的目录。

1977年（51岁）

10月，担任中央音乐学院音乐理论系党支部宣传委员，并任系复建领导小组副组长（张洪岛任组长，于润洋同任副组长）。

1978年（52岁）

本年度中，在中央人民广播电台文艺部进行了10次关于中国古代音乐史的讲座。

开始在中央音乐学院独立任教中国古代音乐史课程（1978—1982）。

5月，发表《略论〈十面埋伏〉——兼评“四人帮”对音乐遗产的利用和歪曲》（1977年8月稿），《音乐论丛》新版第1辑，人民音乐出版社出版。此文的发表，被其看做是自己学术生涯的真正开端。

5—7月，参加中央音乐学院音乐理论系招生，设立北京、上海两个考区，担任北京考区招生组长。

8月，根据音乐理论系教师意见，执笔完成中央音乐学院音乐理论系教学计划和长远设想的起草。

1980年（54岁）

1月，发表《〈阳关〉千载歌不尽，只为叠叠诉离情——略谈琴歌〈阳关三叠〉的流变和艺术特色》，《词刊》1月号。

5月16—25日，参加由中国音协、艺术研究院音乐研究所、中央音乐学院在京联合主办的中国古代音乐史工作座谈会，吕骥致开幕词。

8月26日，参加中国音乐学院复建筹备小组扩大会议。

12月，编写《中国古代音乐史论著曲谱选》（上册），油印稿，中央音乐学院音乐学系教学试用本。

1981年（55岁）

春，中国音乐学院复院后，调回中国音乐学院，担任音乐学系主任（1981—1986）。系领导班子决定将原“音乐理论系”正式更名为“音乐学系”。

4月9日，获任中国音乐学院学术委员会委员，参加第一次全体会议。

6月，发表《介绍传统民歌〈月子弯弯照几州〉》，《歌曲》第6期。

8月，发表《漫谈音乐的起源》，《北京音乐报》8月10日（第15期）第3版。

8月，发表《汉族音阶调式的历史记载和当前实际——维护音阶调式思维的传统特点》，《中央音乐学院学报》第3期。

1982年（56岁）

1月，发表《〈管子·地员篇〉和三分损益法，以及〈淮南子〉的“参弹复徽”》，《中国音乐》第1期。

2月，晋升为中国音乐学院音乐学系副教授。

3月，发表《朱载堉和十二平均律》，《音乐生活》第3期。

4—6月，应山西运城地区文化局康希圣之邀，赴运城等地考察蒲剧音乐唱

腔和晋南方言，并搜集相关资料。

7月，编写《中国古代音乐史论著曲谱选》（下册），油印稿，中央音乐学院音乐学系教学试用本。

7月22日—8月21日，由教育部委托山东师范大学在烟台举办“全国高师中国音乐史暑期讲习班”，受邀担任授课学者之一。

9月，参加“华夏之声”第二届论文宣读讨论会。

10月，赴西安参加学术采风、交流、参观等活动。

1983年（57岁）

5月，由冯文慈执笔，与张峰、康希圣合作发表《蒲剧唱腔和晋南方言字调》，《蒲剧艺术》第2期。

7月，发表《琵琶的渊源和昭君的形象》，《光明日报·东风·说文谈史》7月16日。

8月，发表《“古谱寻声”的重大成果》，《人民音乐》第8期。

9月，发表《说唱命名辨》，《人民音乐》第9期。

9月开始，由冯文慈领导，在中国音乐学院音乐学系举办了一届全国高师系统音乐学高级教师进修班，时长三个学期，主要在中国音乐史学和民族音乐两个方向。当时招收的一批学生在后来大都成为国内音乐学界各专业领域的领军人物，如赵塔里木、李方元、郭树群、陈其射、韩军等。

1984年（58岁）

开始担任中国音乐学院的学术（顾问）委员和党委委员（1984—1987）。

1月，发表《释“宫商角徵羽”阶名由来》，《中国音乐》第1期。

1月，发表《中国古代音乐史进修体会——献给中青年同行》，原载油印稿《中国音乐史教学通讯》第2期，河南师范大学（今河南大学）艺术系主编。

6月下旬，在成都参加由中国音乐家协会等单位主办的第一届王光祈研究学术讨论会并参观文化景点。

7月，参加在兰州举办的高师系统中国音乐史暑期研讨班，并参观敦煌石窟。

11月，在北京参加朱载堉《律学新说》成书400周年纪念会暨全国首届律

学工作会议，吕骥、周巍峙、孙慎、缪天瑞等参会。

12月，发表《王光祈的音乐史学方法和学风》，《音乐探索》第4期；又收录于《王光祈研究论文集》，1985年6月版。

1985年（59岁）

1月5日，主持中国音乐学院音乐学系进修班结业论文宣读会。

4月，与俞玉滋(姿）合作发表《中国音乐发展述略》，载《实用中小学音乐教师手册》，人民音乐出版社出版。

9月，发表《略论我国当前律制问题》，《音乐研究》第3期。

10月，编写《中国古代音乐史纲要》（上册），自刻油印稿，至宋代止。（1983年8月起编写，中国音乐学院音乐学系青年教师进修班用）下旬，前往南京、扬州参加“全国高等音乐艺术院校中国音乐史教学经验交流与学术研讨会”，作专题发言并在新成立的中国音乐史学会选举中被推选为副会长。

11月，在陕西西安参加“陕西省民族音乐学术交流会”，并发表《参加陕西省民族音乐学术交流会杂感》，载《陕西省民族音乐学术交流会会刊》（11月20日印）。下旬，先后在西安音乐学院、河南大学讲学。

12月初，在河南大学图书馆查阅朱载堉相关资料之后，由赵为民陪同，前往郑州、沁阳等地考察朱载堉相关遗址遗迹，为次年举办纪念活动做准备。

1986年（60岁）

1月，发表《释伶州鸠答“七律者何”——附论对古代文献的解释》，《艺苑》（音乐版）第1期。

2月14日，在中国艺术研究院音乐研究所参加“纪念朱载堉诞辰450周年学术讨论会”的预备会议，增为筹备委员。

3月，发表《中国古代音乐史研究中的逆向考察》，《音乐研究》第1期。

4月，卸任中国音乐学院音乐学系主任一职。下旬，由郭树群陪同，赴河南沁阳考查与朱载堉相关的文献、文物、遗迹，历半月时间；发表《朱载堉年谱》，《中国音乐》第2期。

5月，与郭树群合作发表《律学书目文目索引》，《中央音乐学院学报》第

2期。

6月，发表《朱载堉的落寞坎坷及其启示——为纪念诞生450周年而作》，《人民音乐》第6期。

7月12日，在京参加中国音乐史学会常务理事会。

8月，发表《朱载堉诞生450周年纪念辞》（署名明柯），《中央音乐学院学报》第3期。

9月，出版朱载堉原著《律学新说》的点注本（书中附论文《律学新说及其作者——纪念朱载堉诞生四五〇周年》以及“算术注释”），人民音乐出版社初版。

9月间，前往河南郑州、沁阳参加朱载堉诞辰450周年纪念活动及学术研讨会，重现朱载堉十二平均律珠算开方计算技术的其姐冯文坤一同随行。随后参观洛阳、西安等地文化景点，并在洛阳师专讲学。

9月22日，中国律学学会在沁阳会议期间成立，赵宋光担任会长，童忠良、冯文慈被推举为副会长。

1987年（61岁）

晋升为中国音乐学院音乐学系教授。

3月，发表《关于朱载堉的释文的订正意见》，《音乐研究》第1期；发表《关于〈朱载堉年谱〉的补充说明——兼答吉联抗先生》，《人民音乐》第3期。

9月，在中国音乐学院招收了第一位硕士研究生——李方元。

10月中旬，前往江苏江阴参加中国音乐史学会第二届年会，并参与由学会举办的首届全国高等音乐艺术院校学生中国音乐史论文评奖活动，担任评委。

12月，发表《朱载堉珠算开方术述评》，《音乐研究》第4期；周勤如的英文译稿载*Music in China*（《音乐中国》），Vol.3，No.2，2001年10月号。

1988年（62岁）

3月，发表《赞〈少年壮志不言愁〉》，《中国产品报》3月26日。

5月27日，参加中国艺术研究院音乐研究所王子初硕士论文答辩会。

6月27日，参加中国艺术研究院音乐研究所高兴硕士论文答辩会。

7月，发表《张肖虎教授从事音乐工作55周年怀旧》，《中国音乐》第3期。

9月，招收第二届硕士研究生——刘勇、苗建华。

11月，对《中国音乐史图鉴》英文目录和前言做校订，人民音乐出版社出版。

1989年（63岁）

1月，参加由中国艺术研究院音乐研究所与《中国音乐学》杂志社主办的“音乐史学方法论研讨会”，并做会议发言。

2月，发表《艺术·商品·心态》（署名明柯），《中国音乐报》2月10日第3版。

3月，与林凌风合译《伊朗达斯特加赫体系古典音乐》（埃拉·宗尼斯原著），《新疆艺术》第2期。

3月24日，在中国艺术研究院音乐研究所参加黄翔鹏申报的科研项目“中国乐律学史”课题论证会，与缪天瑞、阴法鲁、姜夔、许在扬、冯其庸及课题组成员王子初、张振涛等一同参加。

4月，参编撰写《中国大百科全书·音乐舞蹈》若干条目释文，并与陈应时、修海林合作参与编写“音乐大事年表”的中国古代音乐部分，中国大百科全书出版社出版。

4月，发表《当前中国音乐史学的发展和史学方法问题》（部分稿），《中国音乐学》第2期。

4月，与阎铭合译《若瑟·阿米奥和启蒙运动时期对毕达哥拉斯定律法起源的讨论》（［美］吉姆·列维原著），《中国音乐学》第2期。

5月，经学院党委通过、上级党委批准了《关于冯文慈同志1947年秋至1949年9月间的党籍和连续计算党龄的决定》。据此，冯参加革命的时间由1944年4月起算，党龄也从1946年起连续计算。

10月，由冯担任音乐学科主编及主要执笔，与王子初、张静蔚合作编写的《中华文明史》（第1卷）由河北教育出版社出版。此书至1994年6月共出版10卷。

12月5日，参加由中国艺术研究院及中国音乐家协会联合主办的杨荫浏诞辰九十周年、逝世五周年，李元庆诞辰七十五周年、逝世十周年，音乐研究所

创建三十五周年的座谈会，并在会上发言。

1990年（64岁）

5月，编写《小学教师之友·音乐卷》中的条目：姜白石、魏良辅、朱载堉、华秋苹、律和律制等，人民教育出版社出版。

7月，所指导的首位中国古代音乐史方向研究生李方元的《周代宫廷雅乐面貌及观念的历史研究》通过毕业答辩，获得由中国音乐学院授予的硕士学位。

10月，在北京太舟坞参加中国音乐史学会第三届年会及第二届全国高校学生中国音乐史论文评奖活动，担任评委；随后在颁奖大会发言。

11月13—17日，“中国乐律学史”课题组召开第二次例会，其间举行四次专题讲座：黄翔鹏《乐问——中国传统音乐百题》《曲调考证》，冯文慈《从〈律吕精义〉点注谈古文献整理》，黎英海、何昌林《有关中国传统音乐基础乐理的名实问题》。

12月，前往广州参加中国律学学会常务理事会议。

1991年（65岁）

获得中共北京市委颁发的高校系统“优秀共产党员”称号。

3月，发表《在音乐史学征途上不断前进》，《音乐研究》第1期。

7月6日，培养的硕士研究生苗建华通过论文答辩，获得硕士学位。

9月，发表《古乐新说，总束其成——略评刘再生著〈中国古代音乐史简述〉》，《音乐研究》第3期。

9月21日，培养的硕士研究生刘勇通过论文答辩，获得硕士学位。

1992年（66岁）

获得中国音乐学院“教书育人先进个人”名义表彰。

5月，发表《孔子“放郑声”辨析——“郑声”的社会习俗背景及其遗绪》，载中国孔子基金会编《孔子诞辰2540周年纪念与学术讨论会论文集》（中），上海三联书店出版；《民族音乐文论选萃》（中国文联出版公司1994年9月版）收录。

7月，在京参加中国乐律学史课题组会议。

8月，与修海林合作发表《〈中国大百科全书·音乐舞蹈〉中的几个问题》，《人民音乐》第8期。

9月，应席臻贯之邀，与金文达一同赴兰州参与学术活动，并再次参观敦煌、酒泉、武威、张掖等地；发表《实学思潮中杰出的乐律学家朱载堉》，载《音乐学术信息》第5期。

10月起，开始享受国务院颁发的政府特殊津贴。

10月下旬，赴西安参加“丝绸之路音乐学术研讨会”，并作专题发言。

10月31日—11月上旬，抵达南京、扬州，参加中国音乐史学会第四届年会并参观游览。

11月9—13日，前往山东曲阜、济南讲学。

12月，发表《我国现代音乐学的奠基人王光祈》，《中央音乐学院学报》第4期。

1993年（67岁）

获得中共中国音乐学院委员会“优秀共产党员”名义的表彰。

1月，与俞玉滋（姿）合作选注《王光祈音乐论著选集》（3册），人民音乐出版社出版。

6月，发表《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》，《交响》第2期。

年底，从中国音乐学院离休，获得返聘至1998年6月。

1994年（68岁）

1月，发表《繁音似锦簇，东西南北音》，《国际音乐交流》第4号第1期。

6月，担任音乐学科主编及主要执笔而合作编写的《中华文明史》共十卷出齐（河北教育出版社出版）。后获得中共中央宣传部1994年度“五个一工程”图书奖。

9月，发表《简评“朱载堉纪念大会”中的〈函告〉》，《音乐研究》第3期。

1995年（69岁）

4月，发表《忆洪达琳先生二三事》，《人民音乐》第4期。

12月19日，在中央音乐学院参加“研究生教学研讨会”，并发言。

1996年（70岁）

5月，发表《培养硕士生的体会》，《中央音乐学院学报》第2期。

9月，所指导的硕士生林大雄通过毕业答辩，获得硕士学位。

1997年（71岁）

3月上旬，在首都师范大学参加中国音乐史学会第五次理事会议。

4月，《中外音乐交流史》一书的“结语”《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题——对于批评“欧洲音乐中心论”、高扬“文化价值相对论”的认识》，先期发表于《中国音乐学》第2期。

12月26日，在北京参加纪念黄翔鹏先生诞辰七十周年暨学术研讨会，并向音乐研究所所长乔建中赠黄翔鹏亲笔信函文献。

1998年（72岁）

担任中国律学学会顾问。

4月，《中外音乐交流史》的引言和第一章先期发表在《中国音乐》第2期。

5月16日，在首都师范大学参加“协作与发展——中国音乐史学科建设与学会工作”会议。

6月25日，所指导的韩国留学生吴珉英通过毕业答辩，获得硕士学位。

7月，明代朱载堉原著《律吕精义》（冯文慈点注），人民音乐出版社出版；附论文《实学思潮中杰出的乐律学家朱载堉》（已载《音乐学术信息》1992年第5期）。1999年，该书获文化部第一届文化艺术科学优秀成果二等奖。

7月，专著《中外音乐交流史》，湖南教育出版社出版。

7月，发表《如何看待中国近代产生的“新音乐”——百年音乐文化回眸片

段》，《中国音乐》第3期。

1999年（73岁）

3月，发表《标点注释朱载堉〈律吕精义〉的概况和感想》，《音乐艺术》第1期。

3月，发表《崇古与饰古——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评》，《音乐研究》第1期。

5月，发表《评黄翔鹏“‘九歌’是九声音列”说》，《中央音乐学院学报》第2期。

5月，《音乐艺术》，载史树青主编《中华文明之光·文学艺术卷》，湖北少年儿童出版社。

6月，发表《雅乐新论：转向唯物史观路途中的迷失——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评之二》，《音乐研究》第2期。

8月，整理标点注释稿《歌剧改良百话》（曾志忞原作），《中央音乐学院学报》第3期。

9月，发表《防范心态与理性思考——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评之三》，《音乐研究》第3期。

10月，发表《转向唯物史观的起步——略评〈中国古代音乐史稿〉的历史地位》，《中国音乐学》第4期。

11月9—11日，在北京九华山庄参加“纪念杨荫浏先生诞辰一百周年国际学术研讨会”，提交论文并发言。

2000年（74岁）

1月，被中央音乐学院聘为特聘教授，担任中国古代音乐史方向博士生导师。

1月，《〈中国古代音乐史稿〉的历史性成就及其局限》（纪念杨荫浏先生诞辰百年国际学术研讨会上的发言稿，据《中国音乐学》1999年第4期文稿写成），《人民音乐》第1期。

1月22日，参加“老志诚教授九十华诞庆祝会”并发言。

3月，获聘中央音乐学院音乐学研究所学术委员会首届委员（2000—2004）。

4月，发表《并不确实的“音乐考古新发现”》（署名明柯），《人民音乐》第4期。

7月，发表《“仁者寿”——祝贺老志诚教授九十寿辰》，《中国音乐》第3期。

8—11月，发表《中国古代音乐文献目录概要》，《中央音乐学院学报》第3—4期；同载《音乐文化大观》，北京大学出版社2001年1月版。

9月，在中央音乐学院招收自己的第一位中国古代音乐史方向博士生赵为民。

10月5—8日，参加在太原举办的中国音乐史学会第六届年会，并被选举担任中国音乐史学会第三任会长（2000—2004）。

10月16日，与俞玉姿先生参加中央音乐学院建院50周年庆祝活动。

11月8日，应姚思源教授之约，前往北京市文化局参加《北京志·音乐卷》审稿。

2001年（75岁）

9月，发表《坚持唯物史观，坚持反思——答孔培培、闻道同志，兼及向延生同志》，《音乐研究》第3期。

9月，在中央音乐学院招收自己指导的第二位中国古代音乐史方向博士生王军。

10月，在天津音乐学院参加“中西音乐文化研究学术研讨会”并发言。

11月2—3日，在天津音乐学院连续举办两场学术报告，围绕乐律学大师朱载堉及冯本人的治学经验。

11月，发表《和翔鹏同志学术交往的一段回忆》，载《黄翔鹏纪念文集》，福建教育出版社出版。

12月，在天津音乐学院“中西音乐文化研究学术研讨会”开幕式上的讲话，《天津音乐学院学报》第4期；《中西音乐文化学术研讨会论文集》（天津音乐学院编，中国文联出版社2002年9月版）收录。

2002年（76岁）

3月，《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》，《天津

音乐学院学报》第1期；又收录于《中西音乐文化学术研讨会论文集》（天津音乐学院编），中国文联出版社2002年9月版。

12月，《中外音乐交流史》（湖南教育出版社1998年版），获得北京市第七届哲学社会科学优秀成果二等奖。

2003年（77岁）

2月，发表《从事中国音乐史学的心态自述》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）第1期。

11月，发表《综合性大学具有培育音乐学人才的特殊优势》，载《北京大学与艺术教育研讨会暨北京大学书法艺术研究所成立大会论文集》。

2004年（78岁）

4月，赴天津参加“中国钢琴艺术90年学术研讨会”并发言。

6月，发表《音乐家赵元任在音乐史书上缺载的往事回忆——在“中国钢琴艺术九十年学术研讨会”上的发言》《沈湘老师十年祭》，载《天津音乐学院学报》第2期。

6月，所指导的首位博士生赵为民通过论文《唐代二十八调理论体系研究》的答辩，获得中央音乐学院授予的博士学位。

9月，为莽克荣著《老志诚传》一书作序，中国文联出版社出版。

10月，发表《和音乐学系本科同学谈谈“写文章”》（《中国音乐学院音乐学系学生文集》“序言”），《中国音乐》第4期。

10月，在杭州师范学院音乐艺术学院举办的中国音乐史学会第八届年会暨中国律学会第四届年会上，辞去中国音乐史学会会长职务。

2005年（79岁）

1月，发表《致陈应时教授信函》（为陈应时文章之附录），《音乐研究》第2期。

6月，所指导的博士生王军通过论文《朱载堉乐律思想研究》的答辩，获得

中央音乐学院授予的博士学位。

8月，出版《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社出版。该文集收录自1978—2003年间所撰述文稿34篇，篇目均在本年表的篇目之内。

2006年（80岁）

1月，发表《致中国音乐史学会信函》（2004年10月），《中国音乐》第1期。

6月，《音乐研究》杂志第2期“中国当代音乐学家”栏目登载先生专版照片及简介。

10月21—22日，适逢先生诞辰80周年，由中国音乐学院在京民大厦主办了“庆祝冯文慈先生80华诞暨音乐学学术研讨会”，先生莅会并致答谢词。

2007年（81岁）

1月，发表《我的最终岗位：中国音乐史学——随遇而安，缘机以进》，《中国音乐》第1期。

2009年（83岁）

5月30日，参加由中国音乐学院、中国音乐史学会在北京京民大厦联合主办的“文化视野中的音乐历史分期”研讨会并发言。

6月，王军编《布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集》一书由中央音乐学院出版社出版。

7月，发表《在“文化视野中的音乐历史分期”研讨会上的发言》（王军整理），《音乐研究》第4期。

9月，出版与俞玉滋（姿）合作选注的《王光祈音乐论著选集》（中国文库·艺术类），人民音乐出版社再版。

10月，发表《在中华世纪坛“中华文化名人雕塑工程”——朱载堉塑像捐赠签约仪式上的发言》，《中国音乐》第4期。

10月21—22日，参加“新中国60周年音乐事业发展的回顾与展望”学术研

讨会并发言。

12月2日，为纪念孔子诞辰2560周年，应中国音乐学院音乐学系、科研处之邀，为该院研究生做《孔子“放郑声”辨析》专题讲座，并论述了唯物史观和研究方法。

2010年（84岁）

1月24日，以录像形式参与第一届“北京传统音乐节”总结大会。

3月13日，出席第二届“北京传统音乐节”《丝绸之路音乐会》的策划研讨会并作发言。

10月，获中国音乐学院2008—2010年度“十佳老有所为”荣誉称号。

2011年（85岁）

5—10月，接受“国乐老人口述史”采写组17次的系列采访。

10月27—30日，由北京大学艺术学院主办的“亚太民族音乐学研讨会”在北京召开，应邀提交《关于确立“朱载堉比值”概念和拓展朱载堉研究的建议》的书面发言。

11月26日，由中国音乐学院主办的“纪念老志诚先生百年诞辰学术研讨会”召开，提交《往事杂忆》发言稿。

12月，发表口述文稿《关于确立“朱载堉比值”概念和拓展朱载堉研究的建议——纪念乐律学大师朱载堉逝世400周年》（俞玉姿记录），《人民音乐》第12期。

12月，论文《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题——对于批评“欧洲音乐中心论”、高扬“文化价值相对论”的认识》，获得中国音乐家协会第八届中国音乐“金钟奖·理论评论奖”银奖。

2012年（86岁）

1月，与俞玉姿合作发表《往事杂忆：老志诚先生百年诞辰纪念》，《中国音乐》第1期。

9月，获得由北京师范大学授予的第十届“荣誉校友”称号。

2013年（87岁）

7月1日，获得中共北京市教育工作委员会授予的“优秀共产党员”称号，先进事迹被编入《霞辉映党旗》（第三辑）。

7月，专著《中外音乐交流史（先秦—清末）》（列入“十二五”国家重点图书出版规划项目），人民音乐出版社修订版。

11月27日，获得中国音乐家协会颁授的第九届中国音乐金钟奖“终身成就奖”。

2014年（88岁）

因健康原因，常年居北京朝阳区安翔里小区的家中休养。虽手不能书且身体不便，仍坚持阅读书报与思考。俞玉姿先生相陪伴。

4月21日，经全国艺术科学规划领导小组办公室审核，由冯文慈主持的“九五”国家重点研究项目“乐律学大师朱载堉研究”（批准号：99BD03）验收结项。该项目组成员包括郭树群、陈其射、刘勇、王军、赵为民。

9月，在中国音乐学院建院50周年之际，被学院授予“突出贡献奖”。

11月，由殷瑰姣根据年初采访录音编写的冯先生自述式文章《我疑故我在——冯文慈访谈录》发表，《音乐研究》第6期。

2015年（89岁）

4月3日—7月3日，在家中接受陈荃有所带领采访小组每周一次的学术访谈，为编撰“访谈录”积累资料。

7月，获得由中共中央、国务院、中央军委颁发的“中国人民抗日战争胜利70周年纪念章”。

7月10日，因肺炎引发高烧，进入解放军306医院接受住院治疗，后转入北京市朝阳医院。

8月4日10时24分，病逝于朝阳医院。

8月12日9时，在北京八宝山殡仪馆东礼堂举行遗体告别仪式。

后 记

这部访谈录的推出有着不少让人记忆深刻的“故事”。

在访者大约两个月的前期准备之后，自2015年4月3日下午开始进入正式的对话采录阶段，之后无论工作多么忙碌，都基本坚持每周前往先生家中进行半天约三个半小时的采录。其中于5月下旬时因冯先生身体不适，应俞玉姿教授提前来电嘱托，假以访者出差的“谎言”使先生推后了一周的采访。这样，待12次采录结束时恰为三个月后的7月3日傍晚。就在采录工作结束后的又一周——7月10日，先生染疾肺炎，因高烧而入住医院治疗。此后，就是二十多天与病魔的抗争，先生再未走出医院的病房，8月4日上午永别于世。

许多了解此般情况的学友都说，这是一次抢救性的“口述史料”的发掘！但这种略显悲壮的“抢救”还同时叠加了另一重让人唏嘘嗟叹的悲戚：由我所指导的中央音乐学院音乐学系大学四年级（2011级）学生蒋晓雨，她在3月至7月初进行的访谈阶段，始终自告奋勇参与采录，除了一次因班级内的必修大课而缺席之外，其他11次的访谈录音、初稿记录均由她来承担。7月3日傍晚结束全部主要的采录工作，10日下午将采录设备交还于我，中旬她便返乡度假，不想18日的深夜因急性脑出血，于19日凌晨宣告不治。一个年轻的生命，一位富有才华的青年，就这样在刚刚开始燃烧发光时骤然熄灭了。

围绕此项“口述史料”的推出于短期内接踵而至的噩耗，使这项原本普通的学术采录、整理工作增添了别样的色彩并显得沉重、庄重。

在本访谈录的进展中，除了上述事例之外，冯文慈先生的夫人俞玉姿教授在多数情况下参与了采访过程，协助修订每次采录后整理的文字初稿，尤其是在冯文慈先生病重、病逝的情况下，俞玉姿教授支撑着自己刚刚手术后的虚弱身体，强忍内心的悲伤，继续承担最后三次访谈文字、冯文慈年表的审校工作；我所指导的硕士研究生陈怡静参与了数次访谈阶段的录像、录音，并协助

修订了部分录音文字的整理稿；中国音乐学院的赵为民教授作为此项工作的协调人和项目的支持者，始终关注项目的进行并给予帮助；任方冰博士为书稿的课题申报、出版协商等事宜尽心尽力；文化艺术出版社的王红编辑在书稿的出版阶段投入了大量的时间精力。另外，在书稿的汇编校核阶段，音乐学术界的众多专家成为我不断“骚扰”以咨询的人群，为的只是尽可能保证所涉史事的准确。在此，对俞先生、赵为民教授、参与此项工作的几位青年学人以及众多给予帮助的学者致以深深的谢意！

陈荃有

2016年1月

补记：在本书出版的最后时刻，传来俞玉姿先生仙逝的不幸消息。据中央音乐学院李淑琴教授告知，俞先生病重期间仍时时关切此书及另一部相关图书的进展情况，本人记下这段补充文字，是为由八宝山送别先生后的当天深夜。以此告慰先生在天之灵。

陈荃有

于2016年10月27日





ISBN 978-7-5039-6160-1

9 787503 961601 >

定价：45.80元